

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TRANSITION, ESPACE MÉDIAT

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
JÉRÔME VOGEL

FÉVRIER 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Lorsque vient le moment de se dessaisir de son travail, la tradition requiert que l'on ménage un espace liminaire pour y saluer tous ceux et celles qui, de près ou de loin, à quelque degré, ont accompagné le projet de sa genèse à sa forme définitive : tel épicier aux heures creuses de la nuit, au moment où les idées se perdent, tel boulanger aux petites heures du jour, là où tout s'illumine, jusqu'aux proches qui encouragent et qui soutiennent aux heures médiates. Qu'il me soit permis de remercier ici mon directeur de mémoire, Charles Perraton, pour les longues discussions qu'il a bien voulu consacrer à mon travail et les conseils qu'il m'a prodigués.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
1. L'ENTRE-DEUX DE LA COMMUNICATION.....	4
1.1. Première fable du messager	4
Moralité.....	11
1.2. Le lieu commun.....	14
Le milieu du tiers	14
L'espace moyen	19
1.3. De la médiation au rituel.....	26
Être médiateur.....	27
La « Médiation véritable »	32
Devenir Médiateur	36
L'aliénation	39
2. L'ENDROIT DE LA MÉDIATION.....	47
2.1. Seconde fable du messager	47
Moralité.....	57

2.2. Du rituel à la communauté	60
Passer par le rituel	61
Sémiotique de l'entre-deux	65
Dialectique du passage	73
L'expérience de la communauté	76
2.3. L'espace de transition	83
Franchir l'entre-deux.....	83
Écrire la transition.....	88
CONCLUSION	92
BIBLIOGRAPHIE	95

LISTE DES FIGURES

Photogramme 1. Le Père Francisco communique le message au Frère Andrés.	5
Photogramme 2. Le messenger monte vers le destinataire.	5
Photogramme 3. Ramón (hors champ) prend connaissance du message récité.	5
Photogramme 4. Le messenger récite la réponse de Ramón.	10
Photogramme 5. Les marches de l'entre-deux.	10
Photogramme 6. Le regard dans le vague du messenger.	10
Figure 1. Médiation entre A & B.	46
Photogramme 7. Cassiel et Damiel, souriant au milieu du <i>no man's land</i>	51
Photogramme 8. Damiel se colorise et se fige.	51
Photogramme 9. Empreintes de pas laissées sur le sol par Damiel.	51
Photogramme 10. Damiel face à nous.	52
Photogramme 11. Cassiel tient Damiel par l'épaule et se penche vers lui.	52
Photogramme 12. Cassiel transporte le corps endormi de Damiel à travers le mur. ...	52
Figure 2. Transition rituelle AA'.	81
Photographie 1. Rue Saint Grégoire, Montréal, 22 juin 2005.	83

RÉSUMÉ

Les zones de transition sont les espaces intermédiaires où tout se joue, car elles sont au seuil de l'action, l'ultime hésitation avant que tout arrive. Elles posent donc encore question, et se faisant, ouvrent l'espace du commentaire. Prendre en considération cet écart transitoire, c'est envisager la frontière non plus comme une limite, mais comme un passage, le lieu temporaire et suspendu d'une interaction. À travers l'étude de scènes filmiques qui permettent d'en discerner plus clairement le mécanisme (*Mar Adentro* d'Alejandro Amenábar, 2004, *Der Himmel über Berlin* de Wim Wenders, 1987), la transition apparaît alors comme le lieu propice pour interroger le procès communicationnel, en tant qu'elle manifeste l'espace du tiers : si la transition pose en général la question du passage d'un état à un autre, dans le contexte communicationnel, son trajet s'altère et devient passage *par* un autre. Cependant la structure horizontale de la communication, en s'ouvrant ainsi par le milieu, découvre sa verticalité, et le passage devient médiation. Le paradoxe de la transition tient au fait qu'elle révèle un tiers qui est à la fois le *garant* extérieur de la communication, et son *corps* interne, l'agent de sa transitivity. Pour le faire surgir, elle le met en scène, et c'est du reste son seul pouvoir, car elle est un tour du discours. Ainsi la pratiquer au niveau social, c'est la changer en rituel de passage, mouvement dialectique où la communauté s'engendre. La transition constitue en fait l'interstice dans lequel se pense une société, l'endroit propre de sa fabulation : pour « concilier des puissances qui nous échappent », il faut, curieusement, commencer par disposer d'un espace et d'un moment liminaires, qui échappent justement à la structure sociale. Au terme de l'analyse, les vides de l'entre-deux apparaissent comme des plages vacantes, repères libres prêts à accueillir les constructions symboliques.

Mots clés : transition, médiation, rituel, passage, processus, dialectique.

INTRODUCTION

Berlin, mars 2004. Lorsqu'on se rend à la fameuse Potsdamer Platz, on est surpris de constater que près de quinze années après la réunification allemande, le *no man's land*, la zone interdite qui séparait les deux murs, n'a pas encore été totalement absorbé par la ville. On doute même qu'il le soit un jour. Le mur lui-même est tombé depuis longtemps, mais l'on perçoit encore son empreinte dans l'espace. Sur le sol, à l'endroit précis de l'ancienne démarcation, une ligne rature la chaussée.

Sur la partie occidentale de la place, les architectures modernes contrastent étrangement avec l'immense chantier de la partie orientale. Plus loin, on peut même encore tomber sur des vestiges effrayants de la Guerre Froide, comme un mirador délabré qui trône sur le bord d'une route, ou des ruines de *check points* transformées en abris de fortune, juste sous les fenêtres d'immeubles fraîchement sortis de terre. Tout le long de cette bande, la prolifération anarchique des constructions semble indiquer qu'une nouvelle guerre, celle des promoteurs immobiliers, se joue désormais. Les bâtiments mal alignés, laissant des vides béants autour d'eux, montrent leur incapacité à panser les plaies laissées par le mur, et de vastes terrains vagues, clôturés par des haies de grillage, ont remplacé les champs de mines et leurs barbelés électrifiés.

En faisant disparaître le mur qui la défigurait, l'Allemagne voulait annuler l'Histoire. Dans sa hâte cependant, il semble qu'elle ne soit jamais parvenue à marquer le lien, ni entre les deux bords, ni entre les deux époques. Reste aujourd'hui ce territoire étrange, en plein milieu, zone de transition morte entre deux hémisphères de la ville qui ont perdu leur polarité, et trace d'une période qu'on préfère oublier. Une zone franche qu'on traverse sans savoir s'il faut s'arrêter, où les touristes agglutinés autour d'un tronçon du mur ne savent pas quoi photographier, hésitant entre le trop plein d'un Sony-Center ultra moderne à l'ouest, et le trop vide des espaces en friche et des ruines à l'est.

C'est à partir de cette expérience singulière qu'a germé le sujet dont nous traiterons ici. La question, telle qu'elle s'est posée initialement, était de comprendre ce qu'il avait manqué à l'espace pour faire le passage entre les deux parties de la ville. Manifestement, abattre le mur n'avait pas suffi à établir un lien, ou à rétablir une continuité. Une frontière invisible continuait d'imposer son vide dans l'espace.

Il y avait un manque, une carence, quelque chose comme une transition ratée. Mais qu'est-ce qu'une transition réussie ? comment faire pour passer à nouveau continûment d'un lieu à un autre lorsqu'un double rempart en béton a bloqué le passage pendant si longtemps ? Et que faire de l'espace du *no man's land* entre les deux lignes de front, lorsque la guerre est finie ?

On s'ennuie à Potsdamer Platz comme si l'on attendait quelque chose qui ne vient pas. Cette sorte d'attente intransitive est l'ennui des passages intermédiaires, « le seuil des grandes entreprises » dont parle Walter Benjamin (1989: 851). Cependant, la saisie subjective du temps impose à son tour une distance par rapport à l'espace, ou plutôt une distance par rapport à soi dans l'espace. Peut-être est-ce cela qu'on a raté à Berlin, en refusant de saisir l'écart critique que permettait la zone liminaire, de construire un commentaire à l'endroit de la chute du mur qui aurait canalisé toute la charge symbolique du lieu, et aurait permis aux passants et aux visiteurs de s'arrêter, d'exister pleinement dans cet entre-deux vacant.

Dès lors, pour nous, la question de l'entre-deux se posait en termes communicationnels. Il y avait, au cœur des espaces de transition, comme une médiation en puissance.

Introduire la transition dans la communication, c'est y introduire, via l'intermédiaire, un écart – c'est poser la question de la spatialité de la communication. Bien que l'espace ait suscité l'intuition, il apparaît de fait non pas tant comme un point de départ que comme un passage obligé de notre questionnement.

Edward T. Hall a étudié le rapport entre espace et communication. Cherchant à fonder une discipline, il a hésité entre plusieurs termes, parmi lesquels « oriologie » (« étude des frontières ») et « chaologie » (« étude de l'espace vide »), avant de se fixer sur celui de « proxémique » (1981: 191). Au croisement des deux premiers, c'est à l'espace vide des frontières que le présent travail s'intéressera. Comment appréhender cet intervalle ?

L'espace concret de la ville, d'emblée, nous a semblé résister à l'interprétation. Il a fallu dès lors en différer l'analyse et passer d'abord par des formes qui manifestaient pour nous de manière plus évidente les modalités de la transition dans le cadre que nous nous étions fixé. Notre méthode a donc consisté à partir d'analyses d'objets qui nous paraissaient mettre en scène la transition à l'intérieur d'une problématique de communication pour en extraire le schème et tenter d'en comprendre le mécanisme.

L'étude se veut une exploration de l'entre-deux au cœur même du champ de la communication. À travers les figures du messager et du médiateur, c'est à celle du tiers qu'elle nous conduira en premier lieu. Cette première partie aboutira à une schématisation de la médiation, dont il s'agira en seconde partie d'interroger l'endroit de l'effectuation et les formes de la pratique. L'analyse prendra ainsi l'aspect d'un va-et-vient : nous descendrons de la communication vers la transition qui la travaille de l'intérieur, pour faire ensuite le trajet inverse, qui nous ramènera finalement à l'espace. Nous vérifierons alors la validité de nos hypothèses, en les confrontant à l'étude d'une zone urbaine de transition.

Avant de commencer, posons que la transition n'est pas un code, mais un processus. Notre objectif n'est pas un déchiffrement de la transition, mais plutôt un *défrichement*, c'est-à-dire une tentative de tracer des pistes à l'intérieur d'un objet opaque, pour ensuite pouvoir y cheminer. Ces pistes se croiseront ici et là, ou sembleront diverger parfois.

1. L'ENTRE-DEUX DE LA COMMUNICATION

1.1. Première fable du messenger

Inspirée de la vie de Ramón Sampedro, *Mar adentro*, film espagnol d'Alejandro Amenábar (2004), raconte l'histoire du poète devenu tétraplégique à la suite d'un accident¹. La scène du film qui nous intéresse intervient peu après qu'une ultime requête de Ramón, qui se bat depuis des années pour obtenir le droit de « mourir dans la dignité »², a été rejetée par le tribunal lors d'un procès fortement médiatisé. Le Père Francisco de Galdar, tétraplégique également, prend connaissance de l'affaire et rend visite au poète pour tenter de lui faire entendre raison. Il arrive accompagné de deux jeunes assistants.

En dépit des efforts pour hisser le fauteuil du prêtre à l'étage où se trouve étendu Ramón, qui refuse d'être descendu, rien n'y fait : « ici ça ne passe pas », finit par lancer le frère, que la situation énerve depuis le départ. Le cortège ne franchira pas l'angle du palier intermédiaire, au milieu de l'escalier.

Contraint de rester à distance, le Père Francisco ne s'avoue pourtant pas vaincu, et s'entête. Il est venu pour parler à Ramón, mais puisqu'il lui est impossible de monter, et que l'autre refuse toujours d'être sorti de sa chambre, il faudra amener les mots jusqu'à lui par les moyens dont on dispose. Démarre alors, faute de mieux, une communication différée entre les deux locuteurs, d'un étage à l'autre. Le jeune Frère Andrés est désigné messenger, chargé de porter la sage parole à l'infirme du haut, et de rapporter les éventuelles réponses (photogrammes 1, 2 & 3).

¹ « Mar adentro », qui à l'origine est le titre d'un poème de Ramón Sampedro, a été traduit par « Mer intérieure » pour le cinéma français. Afin de maintenir l'ambiguïté de l'expression idiomatique espagnole, on pourrait aussi la traduire par « Au loin, au plus profond ».

² Les citations sont toutes extraites de la version française du film.



Photogramme 1. Le Père Francisco communique le message au Frère Andrés.



Photogramme 2. Le messenger monte vers le destinataire.



Photogramme 3. Ramón (hors champ) prend connaissance du message récité.

Après une demi-douzaine de trajets au pas de course dans les deux sens, le dialogue tourne à la dispute. Ramón prend finalement l'initiative de passer par la voie directe, et vocifère à travers les étages. Le dialogue s'achève dans une impasse peu de temps après, chacun restant campé fermement sur ses positions. La scène se termine par une courte altercation avec la famille du poète restée en bas, au cours de laquelle la matrone assène au Père un « vous avez la langue bien pendue » en guise d'adieu.

*

Voilà planté le décor de la scène. Attardons-nous maintenant sur le dispositif communicationnel qui la constitue, en commençant par la situation des deux locuteurs, et leur étrange relation, pour en venir ensuite à celui qui sera pour nous le personnage principal de l'échange : le Frère messager.

Le handicap terrible des deux protagonistes, qui est ici la cause directe de cette communication à trois, est aussi le sujet même du film. Or ce thème essentiel du corps paralysé – du corps neutre, si l'on veut –, de la manière dont il est mis en scène dans le film, n'est pas sans éclairer d'une certaine lueur notre propre sujet.

Ramón Sampedro, donc, veut en finir avec sa vie d'infirme. Mais ce corps qu'il veut quitter, qu'il ne maîtrise plus, paralysé et comme déjà mort, d'autres le contrôlent et exercent leur autorité à son endroit. La famille, les juges, l'Église, la société toute entière, lui imposent une morale et lui refusent le passage qu'il réclame. De ce corps cependant il reste une bouche, qui parle beaucoup et qui écrit même, souvent. À l'aide d'une tige en bois prolongée d'un crayon, Ramón trace des caractères maladroits sur le papier, écrit encore.

Une parole et une écriture qu'il porte toutes deux loin : sur les écrans de télévision, dans les librairies ; il les médiatise puisque c'est tout ce qui lui reste. « Qu'est-ce qu'on doit faire ? » demande la belle-sœur de Ramón au Père Francisco, « le bâillonner pour ne pas qu'il parle ? ». Le poète n'aurait somme toute qu'une voix, tantôt dite et tantôt écrite, mais toujours émise d'une seule bouche, qu'il

faudrait fermer. Et jusqu'à son dernier souffle, dans une des scènes finales, Ramón parle. C'est encore avec et par la bouche qui parle et qui écrit qu'il se donne la mort, avalant à la paille le poison qu'on lui a finalement préparé. Dans l'ultime transition, commentant l'agonie du corps, les lèvres cessent peu à peu de remuer, puis se figent encore ouvertes.

La scène de la confrontation avec le Père Francisco de Galdar intervient à l'exact milieu du film, et cela n'est évidemment pas un hasard. Elle s'insère entre une scène où l'on voit une femme refuser à Ramón de lui donner la mort, et une autre où une seconde femme lui fait sentir contre son ventre les premiers mouvements de l'enfant qu'elle porte. Il s'agit donc d'une séquence essentielle, charnière et médiatrice, liant par une curieuse dispute de mots la mort et la vie. Elle fait se rencontrer – mais c'est une rencontre ratée – deux hommes qui n'ont rien en commun, si ce n'est justement leur incapacité définitive à se mouvoir et une « langue bien pendue ».

C'est une impasse, en somme, qui fait passer entre les deux pôles du film. Mais en actualisant cette impasse au niveau du dispositif de l'échange, le réalisateur nous met en scène, en la décomposant, la communication elle-même. Cette interprétation apparaît d'autant plus justifiée que la communication sous toutes ses formes est un élément récurrent du film. Ramón, on l'a dit, est sur tous les médias, et le film nous le présente essentiellement comme un communicateur : on vient le voir pour prendre des conseils, pour discuter, on l'interviewe, lui-même s'enregistrera avec caméra et micro dans sa dernière scène. C'est donc dans ce contexte communicationnel qu'il faut situer la dispute entre le poète et le prêtre.

Incapables d'échanger dans l'interaction immédiate du face à face, les deux protagonistes passent par un tiers, médiateur. Et c'est dès lors avec lui, du coup, qu'ils échangent. L'autre devient le *il* : « Et dites à Ramón la chose suivante. Dites-lui... ». Ce n'est plus le Père et le poète qui parlent, c'est le troisième terme, le messenger. Il lui revient alors en droit, et à lui seul, de confronter les discours, de les dire et de les mêler dans une seule bouche : la sienne. Par lui, et avec lui, on passe au

travers des paradoxes sans vraiment prendre parti, on reste maintenu dans un étrange écart. La trouvaille d'Alejandro Amenábar est d'avoir permis un tel transfert entre le spectateur et ce personnage intermédiaire. Cette simple projection nous fait occuper la position ambiguë de celui qui transmet et met en scène les messages paradoxaux.

Au-delà du contenu de ces messages, c'est en effet immédiatement avec le Frère Andrés lui-même que le spectateur est aux prises. Et comme pour compenser l'absence des corps inertes, le messenger affiche sa présence corporelle : il court, sourit, s'enflamme, retombe, s'essouffle, transpire, s'essuie, repart... Et s'il récite les messages qu'on lui transmet, en boucle pour ne rien perdre, c'est encore par cœur.

Par degrés cependant, au fil de ses va-et-vient, le messenger s'altère. D'abord plein de fougue et de naïveté dans la première récitation qu'il donne à Ramón, puis désarçonné par la réponse de celui-ci, son premier retour déjà n'est plus tout à fait aussi allègre que l'aller. Il rumine les phrases du poète, peut-être moins pour les apprendre que pour les entendre vraiment. La communication qu'il livre au Père Francisco est alors presque agressive, comme si l'accusation s'était soudainement retournée (photogramme 4).

Insistante, la caméra montre ensuite la nouvelle ascension à hauteur de genou afin que le spectateur voit bien les marches de l'escalier défiler à toute vitesse, comme s'il franchissait alors *avec* le messenger les gradations de la transition (photogramme 5). De simple intermédiaire, coopérant au processus sans broncher, prêtant sa voix appliquée à l'un et à l'autre, le voilà devenu, une marche après l'autre, quasiment traître, en proie au doute et à la confusion la plus profonde. À force d'arpenter dans les deux sens le terrain de la bataille, le voilà qui hésite pour finir à reconnaître son camp.

C'est précisément au moment où son incertitude est à son comble qu'on décide de se passer de lui. La discussion s'enfièvre puis tourne court, le laissant à son errance comme un medium dont on n'aurait plus l'usage. Parce qu'il introduit un délai dans l'échange, incompatible avec le ressenti et l'excitation des locuteurs, on l'abandonne

à son sort, en plein milieu d'une communication sans issue. Et lorsque, coincé entre les deux étages, entre les deux discours, il hésite encore puis fixe son regard perdu dans le vide, on peut lire sur son visage à livre ouvert tout le message du film (photogramme 6).



Photogramme 4. Le messenger récite la réponse de Ramón.



Photogramme 5. Les marches de l'entre-deux.



Photogramme 6. Le regard dans le vague du messenger.

Moralité

Le milieu de la communication est un endroit à éviter.

Au plus profond du film *Mar Adentro*, nous plongeons dans le vide. Nous, c'est-à-dire Ramón, qui se brise la nuque en plongeant³, le jeune messenger, dont l'ambition première est elle-même brisée, et le spectateur enfin, laissé devant cette béance, contraint d'y chercher toujours son héros. Or cette convergence entre nous a lieu dans le vide d'un escalier banal, entre deux étages, au milieu de l'histoire. Autrement dit, le nous n'a pas lieu.

Ce vide-là n'est cependant pas le reste nul d'une différence entre deux discours : en l'occurrence pour ou contre l'euthanasie. Il reste quelque chose dans le vide qui n'est pas égal à zéro, mais s'ajoute au contraire à la somme des parties car il n'a jamais été prévu dans les calculs. Demande-t-on au messenger d'une communication différée de dévoiler son opinion comme une troisième voix ? On lui demande d'acheminer le plus rapidement possible les messages à l'autre bout de la ligne. Et si l'on exige tout de même qu'il parle, c'est seulement pour répéter ce qu'on lui a dit. Il doit s'effacer, et l'on doit pouvoir en fin de compte en faire abstraction. Le messenger, c'est le neutre de la communication, idéalement.

Or dans cette fable notre messenger vire doucement au transfuge, et le transit paisible des messages devient transition risquée : passage d'un état à un autre. Et dès lors pour les locuteurs, la communication elle-même devient passage *par* un autre, un détour malheureux dont ils auraient préféré se passer. Mais a-t-elle encore lieu ? la figure médiatrice du messenger, alors même qu'elle apparaît à la faveur d'une décomposition du processus communicationnel, semble encombrer l'échange et le pervertir en son milieu. Idéalement donc, le messenger est en trop : il n'est pas de la communication.

³ L'accident de Ramón, cause de son infirmité, est évoqué par bribes tout au long du film.

La situation du Frère Andrés n'est pas très enviable. Et pourtant, la mise en scène aidant, le spectateur est bien forcé de s'identifier à lui. L'on se retrouve alors, comme lui et avec lui, bras ballants et indécis, figés ensemble sur le palier transitoire d'un escalier. Cette image du médiateur maladroit, on peut bien la refuser, c'est tout de même nous qu'elle figure. On peut prendre position, juger l'un ou l'autre des locuteurs, il n'empêche qu'on est bien obligé de partager cet espace incertain avec lui, le tiers de l'échange, bon gré mal gré. Venus pour trouver des réponses, pour prendre position à l'intérieur d'un débat éthique contemporain, nous voilà maintenus dans la question, incapable de la dépasser.

Au-delà de son utilité pratique dans l'échange, on peut donc se demander si la présence dans la scène du personnage intermédiaire n'est pas aussi, et surtout, le moyen de nous y faire figurer. Il serait alors une sorte d'acteur au second degré, chargé, davantage que les autres, de jouer sur deux niveaux du film à la fois, celui de l'histoire et celui du discours. Et dans la mesure où il n'a aucune incidence sur le débat à l'intérieur du film lui-même, où il est superflu pour les partenaires de l'échange à tel point qu'on finit par s'en défaire, on pourrait se demander s'il ne relève pas d'une espèce de *truc* du métier, d'une technique pour établir un contact avec l'audience. Peut-être est-il seulement là pour articuler entre-elles les parties du film, pour faire transition.

Reste que cette articulation a lieu dans un vide, habité par un messager, au milieu d'une communication. Et cette communication, par la forme qu'elle prend, cette forme qu'elle semble même parfois emprunter aux scènes de procès filmées à l'américaine, avec un public de jurés et un jury de publics, mais en la détournant, nous convie à l'échange d'une bien étrange manière. Nous sommes priés – contraints – de rester dans l'escalier, à la fois au cœur du procès et bien à l'écart, juste entre les deux, c'est-à-dire nulle part. Et l'on se dit alors, puisqu'on y est, qu'il serait périlleux d'y séjourner trop longtemps, à l'instar du Frère Andrés pour qui il est lieu de perdition, et qu'il faut mieux le franchir sans jamais s'arrêter.

Pouvait-on filmer cette scène ailleurs que dans les marches d'un escalier ? Si le neutre est aussi le problème du genre, on pourra à l'envie interpréter toute cette histoire d'escalier, tel un rêve, comme un symbole sexuel, et l'on ne fera qu'appuyer un peu plus un des thèmes essentiels du film⁴. Si l'on entend le neutre comme ce qui n'est ni actif, ni passif, peut-être faudrait-il voir alors dans cette fable de paroles et d'écritures une autre figure, voisine, à la limite.

Notre hypothèse est qu'à fouiller l'entre-deux de la communication, on tomberait sur une forme transitoire, ni tout à fait transitive, ni vraiment intransitive, médiate et toujours intercalaire. Non plus tout à fait la figure du tiers, mais l'espace qu'il occupe, ou le moment de son passage, ou seulement l'instant de son hésitation, là où il prend corps et fait figure justement. Il ne s'agirait pas d'une métaphore de la communication, mais plutôt d'une espèce de lieu commun, c'est-à-dire un espace effacé, comme en retrait, et pourtant au centre.

Nous hésiterons pour finir – nous ne ferons que cela : hésiter pour finir – à choisir entre le tiers, ou le neutre, comme *extériorité* pure de la communication, et le neutre, ou le tiers, comme *corps* de la communication. Nous devons pour cela accepter au passage le risque de séjourner dans cette ambivalence, quitte donc à y transir⁵.

⁴ De longues séquences de rêves ponctuent le film, dont certaines où l'on voit Ramon se lever vers la femme qu'il désire et l'enlacer enfin.

⁵ *Trésor de la Langue Française*, article « transir » : « A. Emploi transitif. 1. (En parlant d'une sensation de froid) Saisir, glacer, faire frissonner. [...] 2. Au figuré ou par métaphore (en parlant d'un sentiment violent) [...] ».

B. Emploi intransitif. 1. Être paralysé de froid. [...] 2. Éprouver une très grande crainte. [...]

Remarque. *Transissement*, substantif masculin. a) Sensation de froid intense. (Dictionnaires du XIX^e et XX^e siècles). b) Vive inquiétude qui paralyse (Dictionnaires du XIX^e et XX^e siècles). [...]

Emprunté au latin classique *transire* « passer, partir, traverser, être transféré » (d'où *transe** sens I 1), mais surtout dans un sens propre au latin chrétien, celui de « passer de vie à trépas », attesté dès le V^e siècle. »

1.2. Le lieu commun

La fable de *Mar Adentro* peut se lire comme une mise en scène originale du processus communicationnel. La communication n'y est plus représentée sous la forme d'un schéma statique, avec un émetteur, un médium et un récepteur, elle est étendue, c'est-à-dire spatialisée – encore plus spatialisée finalement que ne l'est le schéma, auquel elle ajoute la dimension du volume – mais aussi, et peut-être surtout, temporalisée. Elle est en outre habitée par trois sujets différents, et non plus deux. Aux locuteurs s'ajoute le messenger, qui vient prêter son corps pour transporter les messages d'un côté à l'autre.

Que révèle cette mise en scène ? Elle découvre, ou introduit, elle libère autant qu'elle enferme, un *tiers*. Au cœur de la communication, quelque chose, qu'on peine à situer, semble ne pas appartenir pleinement à la communication. C'est sur le territoire médiat et transitoire de cette ambiguïté que nous voudrions maintenant cheminer.

Le milieu du tiers

Tentons tout d'abord de définir le cadre dans lequel nous nous inscrivons. Il doit être communément admis que communiquer, ainsi que le note Marc Augé, n'est pas partir à l'aventure :

La communication [...] est le contraire du voyage [...]. L'idéal de *la communication*, c'est l'*instantanéité*, alors que le voyageur prend son temps, conjugue les temps, espère, se souvient. (Augé, 2003: 63; nous soulignons).

Il faudrait donc entendre la communication comme un dispositif entier, donné immédiatement, c'est-à-dire « sans intermédiaire »⁶ aux locuteurs qui la pratiquent simultanément, c'est-à-dire « dans le même temps »⁷. La communication serait une structure figée à travers laquelle deux pôles s'envoient de l'information, instantanément. Le pouvoir d'un tel système résiderait alors dans son extériorité paralysante, loin des êtres et hors du temps.

On pourrait cependant se demander si l'introduction d'un intermédiaire dans un tel système n'en modifie pas complètement la structure et la définition. Le tiers de l'échange est-il un accident de la communication ou au contraire un élément constitutif de celle-ci ? Est-ce lui qui fait passer la communication d'un niveau à un autre, ou est-il présent en puissance dans tout type d'échange, y compris la communication interpersonnelle directe ?

La critique formulée par Augé s'appuie sur une vision purement spatiale de la communication. Pour la dépasser, il nous semble donc qu'il faut au départ considérer cette dernière comme un *processus*, non assujetti à une dimension particulière et unique. Dit autrement, la communication différée ne doit pas être définie comme une déviance malheureuse, hors d'un système spatial par essence. Il faut un concept de la communication capable d'accueillir en son sein la possibilité d'un tiers, d'un écart et d'un délai, d'une altération et d'un devenir.

La scène de *Mar Adentro* matérialise l'espace symbolique de l'échange et lui fournit un corps intermédiaire : celui du messenger. Or ce corps étranger, qui n'est pas qu'une prothèse de plus pour les deux tétraplégiques du film, se tient lui-même dans un passage. C'est dans l'espace neutre d'un escalier que s'actualise le processus de la communication différée. La première surprise est de constater que cet espace de transition entre les deux locuteurs est en quelque sorte une zone à risque.

⁶ Littré, article « immédiat ».

⁷ Littré, article « simultané ».

Concentrons-nous maintenant sur cet entre-deux. Plutôt que d'entrer d'emblée dans la neutralité qui semble le caractériser, posons-le plutôt comme *lieu commun* d'un échange communicationnel. C'est encore d'une manière indirecte parler du neutre, tout en différenciant celui-ci à l'horizon de notre recherche. Toute cette étude pourrait en effet se lire d'une certaine manière comme un développement sur la thématique du neutre. Le déplacement que nous opérons ici a l'avantage de situer ce concept dans une problématique plus immédiatement communicationnelle.

L'escalier de la fable figure selon nous le lieu commun d'un jeu complexe d'interactions. Cela n'implique pas nécessairement qu'il soit le terrain d'une rencontre réelle entre les participants de cette interaction. Ramón et le Père Francisco ne se rencontrent pas dans l'escalier ; entre eux ne s'établit pas un contact direct et immédiat, mais une relation *médiatée*, puisqu'elle passe par un intermédiaire.

On pourrait d'ailleurs mesurer cet espace, au niveau du film, à l'aide de l'échelle proxémique d'Edward T. Hall. La distance entre les locuteurs de la fable correspondrait peu ou prou à ce que celui-ci appelle la « distance publique », caractérisée au niveau de l'énonciation par « une élaboration particulière du vocabulaire et du style » entraînant « des transformations d'ordre grammatical et syntaxique » (1971: 155). Du fait d'une telle distance, Hall note que chaque locuteur devient un « orateur » développant sa rhétorique (1971: 156). Cela s'exprime clairement dans la scène que nous avons étudiée : Ramón et le Père Francisco se situent au-delà de la portée de la voix, et cela change la teneur de leur communication : ils argumentent, préparent leurs coups et parlent par paraboles et métaphores.

Cette modification de la communication a-t-elle lieu à cause de la présence d'un tiers ? ou est-ce la distance physique qui sépare les locuteurs qui génère une distance symbolique dans le discours ? Le fait est que le messenger du film semble être une personne influençable, et l'on se dit que c'est aussi à lui, dans une certaine mesure, que les deux protagonistes s'adressent, en tentant de le convaincre.

Mais ce n'est pas tout. Le lieu commun de cet échange rhétorique est aussi celui d'un certain *public*. La famille du poète, en premier lieu, assiste à l'échange, et il faut donc faire bonne figure face à elle. Ce n'est par ailleurs pas un hasard si la scène de la confrontation suit de peu le procès de Ramón, dont elle constitue une sorte de reproduction décalée, avec un accusateur et un accusé qui fait sa propre défense. Le tiers (le jury) est alors composé non seulement de la famille mais aussi du spectateur, contraint par la mise en scène, nous l'avons dit, d'intégrer le processus communicationnel. Dans cette configuration, le messenger apparaît donc plutôt comme la figure du tiers : non pas le tiers lui-même, mais celui qui le *représente* dans l'échange.

C'est ainsi que se découvre la double médiation du messenger de *Mar Adentro*. Chargé d'abord de rétablir une communication rompue à l'intérieur du film, de faire l'interface entre les deux personnages, et plus largement entre les deux partis, il apparaît également comme celui par l'entremise duquel nous – spectateurs – figurons à notre tour dans le débat. Le discours horizontal dans le film, en s'ouvrant par le milieu, découvre sa verticalité. Le médiateur, à la croisée des axes, est à la fois celui qui permet l'échange entre les locuteurs, et celui qui ouvre cette communication sur son autre. Or cette ouverture n'est pas, du point de vue du spectateur, un moment de contemplation distancié par rapport au processus communicationnel. Bien au contraire, c'est le moment paradoxal où il est impliqué avec force *dans* le discours.

Cependant, nous maintenons une confusion entre des termes qu'il faut tenter maintenant de démêler. Tout d'abord, qui est le tiers ? Pour le signifier, nous disons « le spectateur », « l'autre », « nous » comme s'il s'agissait d'équivalences. Sommes-nous, en tant que spectateurs du film, l'autre du film, le destinataire du discours ? Sommes-nous, en tant que tiers collectif, l'autre de la communication ? Et dans ce cas, entre ces deux propositions, y a-t-il analogie ?

Reprenons. En premier lieu, *Mar Adentro* fait se rencontrer deux personnages à un moment du film dont nous avons dit qu'il est charnière et point de passage entre

deux parties. La séquence étudiée est une transition au niveau de la diégèse même. Ramón vient en effet d'apprendre l'échec de son procès, et la scène de la confrontation actualise sa rupture avec une certaine morale. En second lieu, l'échange entre les deux locuteurs est également l'endroit délicat choisi par le metteur en scène pour introduire dans le débat éthique le destinataire du discours. La thèse du film, si l'on peut dire, consiste selon nous à proposer au spectateur de se maintenir dans la question – rappelons-là : pour ou contre l'euthanasie –, plutôt que de tenter d'y répondre. Cette relation communicationnelle entre le discours et le destinataire, en raison de son intégration verticale au niveau social, nous l'appellerons *médiation*, et l'un des objets de cette étude sera de situer cette notion par rapport à celle de transition.

Dès lors, il faut considérer l'échange qui a lieu dans le film entre Ramón et le prêtre comme une reprise, un réflexion de cette médiation. Pour communiquer son message, à la verticale, le film met en scène une communication, à l'horizontale. Le point de pivot entre ces deux axes est le Frère Andrés, et le transfert d'un axe à l'autre par rapport à ce point se réalise dans une transition. C'est très précisément ce mouvement de *transfert transitoire* que nous voudrions tenter de comprendre. Nous nous demanderons en outre si l'échec de la communication horizontale ne favorise pas la réussite de la médiation verticale.

Le lieu commun entre la transition et la communication, ou entre la transition et la médiation, est selon nous le milieu du tiers, l'endroit de sa présence paradoxale. Mais comment le tiers peut-il être à la fois en dedans et au dehors de l'échange ? Le procès communicationnel repose-t-il, comme l'écrivent Enrico Carontini et Charles Perraton, sur une « logique paradoxale » propre à la communication (1986) ? Si « ce tiers vient du dedans, mais est instauré *comme* venant du dehors » (*ibid.*; nous soulignons), alors nous nous proposons d'interroger le *comme si* de cette instauration.

Car la scène que nous avons étudiée, répétons-le, fait *figurer* le tiers dans un échange communicationnel. Nous pensons par conséquent qu'il est nécessaire, afin de

nous maintenir dans le champ théorique permis par nos analyses, de conserver la relation à la mise en scène pour approcher le tiers de la communication. Dans la mesure où la transition est, selon nous, de l'ordre du discours, nous considérerons les objets qu'elle révèle depuis le discours. Dit autrement, la transition sera toujours, dans cette étude, *symptôme* du décalage initial introduit par le commentaire. Là où il se trouve de la transition, nous sommes dans un tel décalage, car – c'est selon nous la condition de son rattachement au champ communicationnel – la transition ne relève pas d'un changement dans le réel, mais de l'articulation du discours sur ce changement.

L'espace moyen

Pour que le processus communicationnel puisse être décomposé dans le film, il a fallu au départ une incapacité à se mouvoir. Il a fallu une distance réduite, et pourtant infranchissable. Pour prolonger la parole, pour la faire porter plus loin, on a dû, faute de mieux, passer par un corps étranger. Le voix du jeune messenger n'est donc pas un prolongement des corps ; son corps est un prolongement des voix. L'écart de la distance est déplacé : les locuteurs sont présents dans la même maison mais séparés par un étage infranchissable, par une résistance irréductible.

L'escalier est une structure d'évitement. À cause de lui, on ne peut se voir, on ne peut s'entendre, on ne peut communiquer dans le face à face. Il permet par ailleurs au metteur en scène de ménager un espace ambigu au niveau du palier central : le territoire intermédiaire d'un moment intermédiaire, où reste coincé le messenger à la fin de l'échange.

Pour que la communication change de degré, donc, il a fallu un espace moyen gradué. Afin qu'elle se dilate et se tempore, et qu'elle puisse accueillir le tiers, un espace médiat et ambigu était nécessaire à la mise en scène. C'est cette spatialité que

nous voudrions maintenant interroger dans le concept même de communication. Dans quelle mesure la communication peut-elle être spatialisée, et quelle est la nature de cet espace ? Si, pour Hall, « l'espace est un moyen de communication » (1984: 190), ne faut-il pas s'interroger plus profondément sur la signification du mot « moyen » ?

Partons de la définition. À l'article « communication » du *Litttré*, on trouve :

1. Action de communiquer ; résultat de cette action. Communication du mouvement. La communication des idées. [...] 3. Renseignement. J'ai une communication à vous faire. [...] 4. Commerce, correspondance avec quelqu'un. [...] 5. Passage d'un lieu à un autre. Les routes, les canaux sont des moyens de communication. [...] Terme de guerre. Communication, conservation d'un passage entre une armée et la garnison d'une place, pour le transport des munitions et des vivres. [...] ⁸

La communication est d'abord, grammaticalement, une action, celle exprimée par le verbe « communiquer », et le résultat de cette action : communiquer produit de la communication. Elle est aussi l'endroit, le milieu si l'on veut, par lequel cette action s'effectue : « moyen » *permettant* l'effectuation de l'action. En ce sens, c'est un moyen vital pour l'armée, car sans communication, pas de ravitaillement. L'accès aux réserves est assuré par les communications. Le canal est aussi un moyen de communication, c'est-à-dire un milieu par l'intermédiaire duquel on communique.

Yves Winkin note quant à lui que le mot « communication » dans la langue anglaise désigne au départ « l'acte de partager, de mettre en commun », puis il ajoute qu'à « la fin du xv^e siècle, « communication » devient l'*objet* mis en commun et, deux siècles plus tard, le *moyen* de mettre en commun. » (1981: 15). Mais contrairement à ce que suggère l'auteur, nous pensons, dans la mesure où tous ces sens sont conservés dans les dictionnaires modernes, et qu'en outre un certain nombre de notions les traversent et les réunissent, qu'il faut maintenir cette polysémie dans la définition.

⁸ *Litttré*, article « communication ».

La communication, donc, étrangement, « occupe une situation intermédiaire »⁹ dans l'action de communiquer. Elle constitue son propre milieu. On communique avec ses arrières « par l'entremise »¹⁰ d'un espace de liaison protégé qu'on appelle communication. Assurer ses arrières, c'est préserver des intermédiaires, des communications, le long de sa progression.

Un tunnel, par exemple, qui relierait deux lieux distincts, est une communication : par l'intermédiaire qu'il forme, les deux lieux communiquent. La question de savoir si le tunnel quant à lui communique avec chacun des deux lieux ne se pose pas : précisément parce qu'on ne saurait communiquer en tous sens. Le processus demande des extrémités fermes, connues et maîtrisées pour s'effectuer, et un milieu, moyen, medium pour se réaliser, pour avoir lieu. Ce que l'on communique, mouvement, idée ou chose, emprunte le moyen pour se rendre d'une position à une autre. Aussi ce moyen n'est-il pas tout à fait sûr, ou plutôt, il est nécessaire qu'il le soit : on le préserve et on l'entretient ; c'est un endroit vulnérable.

Que l'on considère la polysémie du mot « communication » comme résultant d'une évolution historique lente, et qu'on s'interdise en conséquence de superposer des sens qu'on juge anachroniques ou incompatibles entre eux, cela ne nous semble pas invalider le caractère manifestement récursif de la communication. Communiquer consiste à générer de la communication, par l'intermédiaire de la communication. Une telle structure pose clairement un problème de modélisation, et nous verrons qu'elle partage ce problème avec le motif de transition, pour les mêmes raisons.

Remarquons également que l'espace moyen de la communication est un espace *commun*, ou l'espace de la mise en commun. Ainsi par exemple, on dit de l'aimant qu'il « communique sa vertu au fer » (*Littre* toujours), mais l'expression n'est sans doute pas tout à fait équivalente à : l'aimant *transfère* sa vertu au fer. Si

⁹ *Littre*, article « moyen ».

¹⁰ *idem*.

communiquer, c'est « rendre commun », la vertu de l'aimant est alors mise en commun entre lui et le fer. Non pas transférée, mais étendue, contaminée, partagée, manifestée réellement par le contact ou le rapprochement. On dira de la même manière d'un rire ou d'un bâillement qu'il est communicatif : il est communiqué d'une personne à d'autres par contagion, visuelle ou auditive.

Insistons encore sur cette notion de mise en commun. Winkin note que le premier sens du terme « communication », au XIV^e siècle en France, « < participer à > », est encore très proche du latin *communicare* (mettre en commun, être en relation). » (1981: 13). Il semble donc, poursuit l'auteur, qu'il faille le rapprocher de « < communier > et < communion > », termes plus anciens (X^e-XII^e siècle) mais également issus de *communicare*. » (1981: 14).

Puisqu'il apparaît que le terme « communion » a une certaine proximité avec celui de « communication », il nous semble qu'un bref détour par sa définition n'est pas superflu. À l'article en question, on peut lire, toujours dans le *Littré* :

1. Croyance uniforme de plusieurs personnes, qui les unit sous un même chef, dans une même église. La communion des fidèles. [...] La communion des saints, société de tous les membres de l'Église, tant les bienheureux dans le ciel que les fidèles qui composent ici-bas la véritable Église et les âmes du purgatoire [...]. Dans le langage général : communion de sentiments, d'idées, accord parfait. 2. Réception de l'eucharistie. Se préparer à la communion. [...] 3. [...] Communion ecclésiastique, communion sous les espèces du pain et du vin. Communion laïque, communion sous les espèces du pain seulement.¹¹

Le sens premier de la communion, dans le *Littré*, est religieux. On se réunit et l'on entre en communion, pas tant les uns avec les autres, que tous avec le même : un idéal ou une croyance *autre*, Dieu en l'occurrence. Cette relation que l'on partage unit les communiants, c'est par l'Autre que l'on se reconnaît. En cette communion s'actualise la communauté. Cela ne signifie pas exactement que la communion

¹¹ *Littré*, article « communion ».

présuppose la « croyance uniforme » ; c'est dans la communion que se manifeste cette croyance, qu'elle se régénère et qu'elle s'entretient.

Outre le sens religieux, omniprésent, on a – mais ce n'est ni le premier sens, ni même une entrée autonome du *Litttré* – « dans le langage général », la communion comme *accord parfait* des sentiments, des idées. Les dictionnaires plus modernes font passer ce sens en première position (*Trésor de la Langue Française* notamment). Faut-il considérer qu'il s'agit d'une abstraction du sens religieux ? Il s'agit toujours, pensons-nous, d'une *référence commune extérieure*, commune précisément parce qu'elle est extérieure. Les membres de la communauté s'accordent ensemble sur une référence extérieure parfaite et sublime, religieuse ou non.

Le moment, pour le novice, de son adhésion à la communauté et au système de la communion, est en lui-même une communion. Il s'agit même du moment véritable de celle-ci, le moment où elle advient. Cette adhésion a lieu lors d'une cérémonie ritualisée qui donne à l'événement la dimension sociale d'une reconnaissance collective.

Qu'il y ait ou non dans le concept moderne de communication une « rupture totale avec le passé » (Winkin, 1981: 15), il semble qu'on ne puisse faire l'économie d'un passage par la notion de communion, avec tout ce que cela implique. D'ailleurs, celle-ci a-t-elle réellement disparu ? Ne retrouve-t-on pas dans la métaphore de « la nouvelle communication », celle de « l'orchestre » (1981: 25), une certaine forme de communion ? Winkin écrit lui-même :

Le modèle orchestral revient en fait à voir dans la communication le phénomène social que le tout premier sens du mot rendait très bien, tant en français qu'en anglais : la mise en commun, la participation, la *communion*.
(1981: 26)

Cependant, il nous semble qu'en posant un tel rapprochement, d'une part on restreint la nouveauté du concept moderne de communication, et d'autre part on y réintroduit la notion problématique d'extériorité, dont on a vu à l'instant qu'elle était au cœur de la définition de la communion.

Dans la métaphore de l'orchestre, chaque individu s'accorde avec son voisin à partir d'une « partition invisible » (*ibid.*), et le *dénominateur commun* – la culture – reste donc dans un certain rapport de distance par rapport à eux. Le paradoxe tient au fait que la culture est à la fois *engendrée* par cette sorte d'accord transitif que constitue la communication au niveau des individus, et ce qui *conditionne* en retour la communication.

Une modélisation de la communication qui consisterait alors à situer la culture partiellement ou totalement « *en dehors* du champ de la conscience » (Hall, 1981: 192) révèle bien, selon nous, la difficulté de penser la référence commune pleinement à l'intérieur du champ de la communication.

*

Sommes-nous parvenu à situer le tiers de la communication ? Que l'on parle de communion ou de communication médiatée, nous devons reconnaître que nous butons toujours pour finir devant le même paradoxe : le tiers est à la fois le *garant* extérieur de la communication, et son *corps* interne. Cependant nous avons progressé.

Nous avons tout d'abord constaté que la médiation verticale telle qu'elle est à l'œuvre dans la séquence de transition analysée devait, pour se manifester, passer à la fois par un personnage, un lieu et un moment tous trois intermédiaires. C'est ici que se situe notre motif de transition, car pour que le spectateur figure dans la scène temporairement et que s'opère la médiation, il fallait un corps pour le représenter, et une transition pour actualiser le transfert.

Dans un deuxième temps, nous avons tenté de situer cet espace d'entre-deux dans le concept de communication lui-même. Il nous est alors apparu que l'espace moyen de la communication, l'endroit médiat où elle s'effectue, était aussi l'espace d'une certaine mise en commun. Cette communion d'entre-deux, si l'on peut dire, intervient donc au cœur de la communication, bien qu'elle semble se constituer à partir d'une référence extérieure, ou plutôt *en vue* d'une telle référence.

C'est maintenant le lieu théorique où s'élabore cette référence commune que nous nous proposons d'interroger, à savoir la médiation. Pour ce faire, nous analyserons les modalités d'une pratique concrète de la médiation dans le champ social, et tenterons d'en inférer le schème élémentaire. L'étude de ce que nous avons nommé le lieu commun de la communication, à partir de l'analyse d'une séquence filmique, a montré que le motif de transition éclaire de manière originale le concept de communication. Il s'agit à présent de comprendre précisément comment et où s'insère ce motif.

1.3. De la médiation au rituel

Pour approcher la médiation, nous devons, malgré nos mises en garde, accepter de sortir, pour un temps seulement, de la mise en scène et du discours. Nous commencerons notre réflexion en interrogeant le rapport entre médiation et communication, dans le champ social, et ce depuis le lieu de la médiation. Une fois posés les fondements de celle-ci, nous tenterons d'en suivre jusqu'au bout les implications en termes de pratique. Peut-on réellement pratiquer la médiation ? Si oui, comment cela se passe-t-il concrètement ? et qui la pratique ?

Pour répondre pleinement à cette question, il nous faudra dans un deuxième temps suivre le fil d'une analyse qui nous amènera progressivement à découvrir une face quelque peu mystique de la médiation. Cela aura son intérêt pour notre sujet, car cette pratique nous ramènera très vite vers la mise en scène et vers la transition, dévoilant au passage un mouvement singulier qu'il faudra à son tour interroger, en tentant de l'extraire cette fois de la gangue mystique dans laquelle on l'aura trouvée.

Disons-le dès à présent : nos découvertes seront pour la mise en scène, un *rituel de transition*, et pour le mouvement, une *dialectique*, et plus particulièrement *l'aliénation* qui semble en être le moteur. Pouvait-il en être autrement ? Pouvait-on, en interrogeant conjointement la transition et la médiation, en nous questionnant sur le devenir de la communication, éviter de transiter par la dialectique et son « devenir autre » ? Car poser l'extériorité du tiers dans la communication, n'est-ce pas aussi considérer celle-ci comme étant capable de s'engendrer elle-même ? D'où vient, dès lors, cette novation ?

Sans doute y a-t-il d'autres façons de penser et de modéliser le devenir de la communication ou celui de la culture. Peut-être nous arrivera-t-il d'en approcher quelque trait. Mais nous posons cette ouverture à l'horizon de notre présente étude.

Être médiateur

« Le champ de la médiation n'a pas de limite », annonce Michèle Guillaume-Hofnung, vice-présidente de l'Institut de Formation à la Médiation (IFM) et présidente de la Commission « Droit et médiation » du Centre National de la Médiation (CNM) en France. « Il englobe, poursuit-elle, tous les secteurs de l'activité humaine, de la sphère la plus privée à la plus publique. » (1995: 5). Le terme mérite donc de toute évidence que nous nous y attardions. Qu'est-ce que la médiation ? C'est, dans le contexte où l'étudie l'auteur :

[...] un mode de construction et de gestion de la vie sociale grâce à l'entremise d'un tiers, neutre, indépendant sans autre pouvoir que l'autorité que lui reconnaissent les médiés qui l'auront choisi ou reconnu librement. [...] La médiation s'assigne une mission fondamentale de rétablissement ou d'établissement de la communication ; [...] la médiation est *ternaire* dans sa *structure* et dans son résultat. (1995: 74-75; c'est l'auteur qui souligne).

Considérons maintenant cette définition¹². Que nous apprend-elle ? Que la médiation est nécessaire à la communication, mieux, fondamentale. C'est en effet elle qui la fait naître, et qui la fait durer, en l'établissant là où elle n'existe pas et en la rétablissant là où elle est rompue. C'est par et dans la médiation que la communication advient, et sans elle, elle n'existe pas. De son côté la médiation doit tout au tiers, au troisième terme, et de même « sans [c]e troisième élément, la médiation n'existe pas » (1995: 75).

Une société sans médiation serait donc à son tour impensable, car le « lien social ne se fabrique jamais d'une manière binaire, en immédiateté, il passe par la médiation [...] » (1995: 72). L'ensemble qui se dessine dans cette définition est structuré de telle manière que chaque couple d'éléments est conditionné par un troisième terme,

¹² Cette définition n'en est qu'une parmi d'autres, et est à rattacher à un contexte particulier, sur lequel nous reviendrons. L'important pour nous est qu'elle pose un certain nombre de points qui nous paraissent essentiels, et qu'elle tente audacieusement de les faire coexister à l'intérieur d'un seul concept.

qui paraît *extérieur* à lui. La société existe par la communication, la communication par la médiation, la médiation par le tiers.

Le tiers, dans la définition de l'auteur, est incarné par le médiateur. « Il est capital que ce tiers soit vraiment un tiers, neutre » (1995: 76), insiste-t-elle, c'est-à-dire qu'il ne soit plus soumis de son côté à aucune dualité, ni à aucune unité : il n'est ni l'un ni l'autre, et n'est donc conditionné par aucun troisième terme, autrement dit : derrière lui il n'y a plus personne. De là découle un certain nombre de difficultés. On pourrait s'interroger en effet sur la possibilité d'un tel être, qui, depuis une extériorité radicale, *par* cette extériorité, serait en mesure de se distribuer simultanément entre toutes les dualités en préservant son indépendance.

Quoi qu'il en soit, c'est en raison de cette indépendance que « la médiation de différence est une médiation entre les indifférences » (1995: 72), c'est-à-dire silencieuse, car elle n'est incluse dans aucun système différentiel qui la rendrait audible. Elle a lieu « sans qu'on s'en aperçoive » (1995: 72), toujours présente d'elle-même, naturelle et absolue. C'est justement lorsqu'on s'en détourne qu'« on a l'intuition de [son] existence » (1995: 72). On a toujours la médiation, et son tiers médiateur, dans le dos, en somme. Chaque fois qu'on essaie de la saisir, ou de le saisir, c'est la trace négative d'une absence que l'on saisit.

La médiation dépend entièrement et en dernière instance du tiers, et c'est grâce à son entremise qu'elle se manifeste. Autrement dit, le tiers désigne le *moyen* de la médiation. Moyen idéalement et absolument « neutre » et « indépendant », il n'est le moyen d'aucune autorité supérieure, n'a de compte à rendre à personne, exceptés ceux qui précisément font appel à lui. Mais même ceux-là ne le contrôlent jamais, car il est neutre. Le tiers n'a aucun pouvoir par lui-même ni aucune autonomie. Il dépend, pour actualiser la médiation qu'il porte, des personnes qui décideront de passer par lui dans leur communication. En lui-même, il n'est rien, sinon l'agent *transitif*, en quelque sorte, de la communication.

Notons ici que l'on retrouve déjà certains traits de la séquence filmique étudiée plus haut. Le messager de *Mar Adentro* est le médiateur, l'agent transitif chargé de rétablir une communication rompue entre le poète et le prêtre, il est aussi le moyen de la médiation entre les partis à l'intérieur d'un débat. Cependant cette médiation, si on la considère au niveau de la diégèse, est, ainsi qu'on l'a vu, un échec total. Il nous faudra, le moment venu, questionner les raisons de cet échec.

Guillaume-Hofnung écrit en outre que « le Médiateur ne peut se saisir lui-même » (1995: 29). Comment faut-il entendre cela ? Il s'agit, en l'occurrence, du « Médiateur de la République Française », qui n'a pas le droit d'intervenir de lui-même dans aucune affaire ; on saisit le Médiateur, lui ne se saisit pas, ou plutôt n'en a pas le droit. Mais une fois qu'on a dit cela, la phrase reste en suspend, comme impossible. Le médiateur – sans majuscule maintenant, car il nous semble que cette négativité doive s'entendre pour tout médiateur, tel que défini par Guillaume-Hofnung – est un être qui ne se saisit pas lui-même, lorsque, du moins, il œuvre pour la médiation. Celle-ci l'habite tout entier, à tel point qu'il doit s'oublier pour la réaliser. On demande au médiateur d'être un vide qui s'efface sans reste, une pure puissance au service d'autrui, absent à lui-même, absolument aliéné, comme s'il était toujours à côté de son être, toujours entre l'être. « Être médiateur » ne désigne rien, sinon juste le neutre, peut-être.

Dès lors, comment *devenir* médiateur ? En posant cette question, nous touchons à un point essentiel de la médiation. La transmission, la formation – bientôt l'initiation –, apparaissent en effet comme des formes essentielles de médiation, et creusent la définition. Guillaume-Hofnung note en introduction :

Dans l'ancienne France, les évêques confiaient traditionnellement aux prêtres une mission de médiation entre leurs paroissiens. Plus près de nous le curé et l'instituteur avaient repris le flambeau. Les sociétés traditionnelles ont gardé la trace d'une tradition séculaire de la médiation, décrite par les anthropologues [...]. (1995: 3).

Que l'instituteur laïc ait pris la relève de la médiation, cela indique que la médiation passe par la formation et la transmission. Devenir médiateur, ou enseigner la médiation, cela serait déjà en soi de la médiation. C'est pour cette raison que l'auteur insiste tant sur la priorité de l'éducation, et la nécessité urgente de remplacer « l'entraînement à la médiation [méthode nord-américaine] par une formation *inspirée par elle* » (1995: 20; nous soulignons). La formation à la médiation, c'est précisément la médiation. Bernard Lamizet, chercheur français qui a consacré plusieurs ouvrages à l'étude de ce qu'il appelle la « communication médiatée », ne semble pas dire autre chose lorsqu'il écrit :

La formation, la transmission, par une culture, de ses formes et de ses représentations aux sujets de communication qui se réclament d'elle, constitue un impératif de communication médiatée essentiel, de nature à entretenir, voire à pérenniser dans l'histoire, l'existence d'une culture et d'une communauté sociale. (Lamizet, 1992: 205).

Ce passage révèle cependant une difficulté, qui est selon nous au cœur du sujet, car il donne l'impression de lier les termes à l'intérieur d'une sorte de boucle récursive qui pourrait s'énoncer ainsi : la « communauté sociale » et la « culture » n'existent qu'en vertu d'une « communication médiatée », elle-même actualisée dans le processus de transmission de la culture, c'est-à-dire la médiation. Pour nous en tenir à la médiation, nous pourrions formuler la figure récursive de la manière suivante : la médiation est la transmission de la médiation.

Notons qu'on retrouve ici le trait que nous avons repéré dans la définition de la communication. Médiation et communication semblent toute deux occuper leur propre intermédiaire, se répliquer dans leurs interstices.

Nous tombons en outre dans cette récursivité sur le problème essentiel de la médiation, celui de son extériorité. Une telle figure reste perpétuellement fuyante, à tel point qu'il faudrait, pour la faire exister, en briser la structure à chacune des itérations, et la reconstituer à nouveau, dans le même geste. Le processus devrait être absolument sans reste, s'inventer toujours en partant de zéro pour ne pas itérer à

l'infini. On pourrait se demander si la condition pour cela ne serait pas que la médiation puise le code de sa structure à l'extérieur d'elle-même, dans un immédiat qui ne serait pas soumis à son règne.

C'est à cet endroit délicat que la laïcité de la médiation donne l'impression de devenir fragile dans la théorisation qu'en propose l'auteur. Cela n'est sans doute pas une révélation dans le paysage où nous avons décidé de l'étudier. Ce paysage, sur lequel nous ne nous attarderons pas puisque ce n'est pas le sujet, est en France dominé par une série d'institutions d'inspiration chrétienne catholique. Les deux établissements dont dépend Michèle Guillaume-Hofnung sont au nombre de ceux-là, et sont en l'occurrence tous deux dirigés par Jean-François Six, ordonné prêtre en 1956¹³. Nous ne ferons que transiter par cette remarque, car notre visée est ailleurs. Si le champ de notre étude, marqué en son centre par la notion de transition, est manifestement couvert et occupé de la sorte par la théologie, c'est sans doute qu'il faudra s'interroger à un moment ou à un autre sur la notion même de transition au regard de la théologie. Ce moment n'est pas encore venu.

Force est de constater néanmoins que les temps de « l'ancienne France », où « les évêques confiaient traditionnellement aux prêtres une mission de médiation entre leurs paroissiens » ne sont pas révolus. Nous verrons que les « sociétés traditionnelles », et leur pratique si spéciale de la médiation, telle qu'elle a été « décrite par les anthropologues », ne sont pas loin non plus.

¹³ « Président, depuis 1988, du Centre National de la Médiation et directeur, depuis 1987, de l'Institut de Formation à la Médiation, il est aussi président du Réseau Européen de la Médiation depuis 1989 et co-fondateur du Haut Conseil de la Médiation depuis 1995. Il dirige aussi, depuis 1998, la revue *Les Cahiers de la médiation*. » La suite de l'article est disponible à l'adresse suivante : http://lecavalierbleu.com/idees_recues/mediateurs.html (dernière consultation : 1^{er} juillet 2005).

La « Médiation véritable »

Nous poursuivrons en analysant l'essai de Jean-François Six sur la médiation (2002), ouvrage dans lequel l'auteur tente de définir et de « décrypter » le sens de cette notion, en même temps qu'il trace une sorte de bilan des divers organismes qu'il dirige. Nous confronterons çà et là certaines de ses idées aux développements théoriques de Lamizet, de manière à faire ressortir de cette rencontre entre deux auteurs que tout semble pourtant opposer, une logique plus épurée de la médiation¹⁴.

Six pousse sa réflexion plus loin que Guillaume-Hofnung. Il la radicalise aussi. Et c'est à partir des remarques que nous avons faites au sujet de la première définition que nous pourrions tenter de comprendre certaines de ses positions, y compris les plus embarrassantes. Résumons-nous. En développant la logique de la médiation telle qu'elle était définie, nous en sommes venus à la considérer comme un processus ternaire se réalisant par l'intermédiaire d'un tiers neutre. Nous avons noté que, selon Guillaume-Hofnung, le médiateur *est* le tiers, qu'il se confond avec lui, et que ce tiers, posé quant à lui comme neutre absolu, instaure une distance irréductible avec le système dans lequel on essaie de l'intégrer. Dans ce système donc, le tiers et le médiateur associés l'un à l'autre nous sont apparus, paradoxalement, inconciliables.

Nous analyserons la démarche de Six à partir de ce paradoxe. Il ne s'agira pas de l'étudier en tant que relevant d'une théorie de la médiation, mais plutôt comme une *pratique* particulière de celle-ci. Notre objectif est de comprendre les conditions d'existence, ainsi que le cadre de référence d'un système fondé sur une pratique de la médiation. Dans notre travail sur la scène du film *Mar Adentro*, nous nous sommes déjà interrogés sur la notion de médiation. Il nous est apparu qu'elle intervenait à la faveur d'un espace intermédiaire situé à la fois dans la diégèse – l'escalier de la

¹⁴ C'est notamment toutes les théories des médias et de l'information que Six rejette avec une énergie remarquable, s'opposant donc radicalement à Lamizet (professeur des sciences de l'information et de la communication). Nous passerons outre ces différences, et nous montrerons qu'au fond les deux auteurs s'entendent sur les formes structurelles et logiques de la médiation.

maison de Ramón – et dans le discours – la transition entre deux moments du film. Cette médiation trouvait encore son origine dans un medium, celui du cinéma, et à l'intérieur d'un cadre, celui du discours et de la mise en scène. Cependant, en incluant son spectateur dans le débat social auquel il référerait, le discours est devenu comme poreux. À l'endroit de la transition, nous nous trouvions face à un objet ambigu, à la fois fermé sur lui-même et ouvert sur son autre. Et le tiers qu'il semblait inclure dans ses limites ne pouvait lui appartenir complètement.

Qu'en est-il d'une médiation pratiquée au niveau de la vie quotidienne ? Qu'en est-il d'un médiateur posé en intermédiaire entre deux locuteurs dont la communication est rompue, ici et maintenant ? Nous nous proposons de sortir un moment du film, pour analyser de quelle manière et à quel moment la transition reconstruira sa mise en scène.

*

C'est en premier lieu l'extériorité du médiateur que Six s'attache à combattre. Pour ce faire, l'auteur propose, dans un même geste, à la fois de dissocier le médiateur du tiers, et de poser ce dernier comme référence ultime. Il prend ainsi la trinité de la médiation au pied de la lettre, en séparant chacun des trois éléments à l'intérieur d'un processus qu'il fait dériver, ainsi que nous le verrons plus loin, d'une certaine dialectique.

Le tiers, ou le « tiers »¹⁵ plutôt, n'est pas, selon Six, un « quidam en chair et en os » (2002: 91). Lui ne s'incarne pas, car il est un « rapport », une « relation ». Il

¹⁵ Les guillemets sont de Six, qui les utilise dans le cadre d'un système très rigoureux, que nous interprétons ainsi : partout où ils sont mis, il s'agit de parler d'une catégorie, d'une étiquette, d'un signifiant commun : le « tiers », le « médiateur », l'« amateur », etc. Par contraste, Six utilise la majuscule pour indiquer quand les mêmes termes sont utilisés relativement à leur essence véritable : le Tiers, le Médiateur, l'Amateur, etc. Les deux modes peuvent à l'occasion se combiner : le « Tiers », par exemple, réfère à une catégorie ultime : la Loi (Six, 2002: 94).

Dès lors, lorsque la version avec majuscule d'un terme ou d'une expression entre guillemets vient à manquer dans le texte, il faudra partir du principe qu'elle est volontairement omise, mais que les

« n'est pas un individu », il est toujours « entre » les êtres. L'entre-deux, c'est le Tiers. S'il y a un vide entre-deux, le Tiers est ce vide « qui est un souffle, une dynamique » (2002: 96). S'il existe un intérêt général, le Tiers est cet « intérêt général ou encore un bien commun » (2002: 104). S'il y a l'Homme, Il est aussi bien cet « Homme et, avec lui, la condition humaine, la relation, la culture, l'amitié, l'amour, la fraternité ; c'est CELA qui est le Tiers » (2002: 104-105). Le Tiers est invisible, insaisissable, Il est l'Autre absolu. Bref, le Tiers, c'est Dieu.

Dès lors, dans le texte de Six, la suite va de soi. Le problème de la non-référence est évacué : le Tiers c'est justement La Référence (2002: 105). C'est l'enveloppe qui enveloppe tout et s'enveloppe elle-même, si bien que rien ne peut lui être extérieur. Le concept même d'extériorité lui est absolument étranger, puisque c'est par lui qu'il existe. On peut remarquer que cette notion de référence ultime, ou de deuxième degré, est aussi ce qui donne sa *légitimité* à la communication dans le texte de Lamizet, même si elle n'est pas chez lui rattachée au domaine théologique :

Il existe deux dimensions de la référence. La première [...] est] la référence en œuvre dans le champ de la communication intersubjective [...]. Mais la référence a une autre dimension : celle qui est en œuvre dans le champ de la communication médiatée. [...] il s'agit de ce qui fonde dans le champ social la légitimité de tel ou tel exercice de communication [...]. (Lamizet, 1992: 203).

Dans le même mouvement, la question du médiateur, pour Six, ne se pose pas davantage. Les Médiateurs sont « des êtres humains, des citoyens, tous en égalité et fraternité » (Six, 2002: 191). Quiconque va vers l'autre est Médiateur au nom de l'Humanité toute entière. L'écart que nous avons repéré entre médiateur et tiers est annulé, parce qu'incommensurable. La communication entre les êtres est médiate,

expressions renvoient encore à une essence véritable, *telles quelles*. Par exemple : « rites de transformation » ou « symbolismes de sacrifice rituel » (Six, 2002: 219).

elle passe par l'Humanité, mais de telle façon que le rapport de chaque être avec celle-ci est *immédiat*¹⁶.

Le Médiateur n'est évidemment pas un « professionnel », et il n'œuvre pas non plus dans le cadre d'un « je ne sais quel amateurisme » (2002: 209). Il est plutôt l'Amateur par excellence (2002: 242). Être médiateur, c'est alors naturellement « vivre la médiation » (2002: 246) et s'y consacrer pleinement ; « c'est un engagement sur l'honneur » au cours duquel on décide de « servir » la médiation « pour le bien de tous » (2002: 247).

C'est dans ce sens que le CNM [Centre National de la Médiation] et l'IFM [Institut de Formation à la Médiation], avec DHS [Droits de l'Homme et Solidarité], ont suscité un lieu qu'ils ont appelé l'« Ordre de la Médiation », un lieu où des hommes et des femmes, qui veulent servir la médiation, puissent exprimer l'engagement qu'ils désirent prendre avec elle. C'est la médiation qui les réunit, c'est leur lieu commun, leur patrimoine commun ; c'est elle qu'ils veulent faire fructifier dans notre société, en notre temps, et cela pour le bien de tous. C'est pour cette raison qu'ils s'appellent : Les Compagnons de la Médiation. (2002: 247).¹⁷

Ménageons ici une pause. L'on est en droit de douter de l'utilité d'une telle insistance à suivre le fil de la médiation telle qu'elle est déployée par l'auteur, qui en outre n'est autre que le président de l'intégralité des organismes cités. L'intérêt de l'œuvre de Jean-François Six réside pour nous dans la rigueur avec laquelle il a su développer jusqu'au bout son système. Cela aura dans un instant une importance capitale. Il s'agissait pour cette partie de situer précisément le décalage introduit au

¹⁶ On serait en droit de se demander si le rapport entre les êtres n'est alors pas lui aussi immédiat. Au sujet de la relation que les « monades » entretiennent entre elles par l'intermédiaire de Dieu, chez Leibniz, Michel Serres écrit : « Le plus court chemin d'une substance à une autre, c'est le *chemin nul de chacune à Dieu, plus le chemin nul de Dieu à Dieu, plus le chemin nul de Dieu à chacune*. » (Serres, 1968: 160-161).

¹⁷ Notons au passage que l'on retrouve dans le terme « compagnon » (les compagnons sont « ceux qui partagent le pain », ainsi que le note l'auteur [p. 334]) l'un des sens du mot « communion », limité à sa forme laïque : « Communion ecclésiastique, communion sous les espèces du pain et du vin. *Communion laïque*, communion sous les espèces du pain *seulement*. » (*Littre*, article « communion », nous soulignons).

départ par Six, pour ensuite bien mesurer les conséquences logiques qu'il impliquait dans la suite du développement.

Devenir Médiateur

Parvenus maintenant à une vision claire des fins de cette formation à la médiation, posons à nouveau notre question : comment devient-on médiateur ? C'est ici que les pratiques traditionnelles étudiées par les anthropologues font enfin leur retour. On n'est en effet pas vraiment surpris de découvrir que la formation à la médiation, dans le contexte particulier où nous l'avons étudiée, n'est autre qu'un rite de passage tout ce qu'il y a de plus traditionnel. Le lien de la médiation au rituel n'est pas fortuit, et Lamizet tombe également sur celui-ci dans le cours de son développement sur la communication médiatée (1992: 202). L'intérêt de la démarche de Six est, répétons-le, son systématisme, et le fait qu'elle s'inscrit dans une pratique réelle, appliquée par un raisonnement simple : puisque la médiation passe par un processus rituel, pratiquons le rituel.

Pour Six, le processus rituel doit ouvrir le novice à un nouveau mode d'être au monde, une nouvelle façon de penser la vie et le rapport entre les êtres, de « faire entrer dans son esprit » la médiation, « de façon qu'elle devienne une sorte de seconde nature » (Six, 2002: 202). Cela ne pourra s'accomplir qu'à travers un rite d'initiation :

Il semble qu'il n'y ait d'autre perspective possible, pour y parvenir, que celle d'un processus initiatique. [...] Il s'agit de changer de regard. Un tel parcours initiatique comporte *toujours* le symbolisme d'une mort suivie d'une résurrection, le passage d'une certaine existence à une autre, l'entrée dans une autre perspective. (2002: 202; nous soulignons).

Nous voilà projetés au cœur de la problématique. La communication passe par la médiation du tiers, qui se réalise dans une transition, un devenir autre. Il faut « changer de regard » pour accéder à la médiation. Cette transition, si l'on en

radicalise la structure, prend la forme d'un processus rituel, c'est-à-dire une mise en scène symbolique d'une mort suivie d'une renaissance.

Notre objectif, pour l'instant, n'est pas de rentrer dans le processus d'un tel rituel en lui-même – nous serions d'ailleurs contraint de l'imaginer puisque Six se garde bien de nous livrer les détails des cérémonies qu'il évoque – mais plutôt de comprendre la logique qui le sous-tend dans le discours de l'auteur, et la figure essentielle dont il est marqué. Cette logique, *la dialectique hégélienne*, et cette figure, *l'aliénation*, l'auteur y fait de nombreuses références directes ou indirectes (Six, 2002: 77-78; 241), et nous pensons qu'elles sont essentielles pour comprendre le motif de la transition dans le cadre de la communication.

Si l'on pose la communication comme processus, il faut questionner le moteur de son devenir. La dialectique constitue pour nous l'un des modèles de cette motricité. Il en existe sans doute d'autres, mais nous avons fait le choix de nous attarder sur celui-ci. La transition pose la question du passage d'un état à un autre. Dans le contexte communicationnel, le trajet s'altère et devient passage *par* un autre, qui n'est plus l'autre du premier mouvement. L'autre de l'échange, que nous avons nommé le tiers, nous voudrions questionner la manière dont il s'introduit dans le processus de communication. La dialectique fournit une réponse : son émergence est une novation, et le geste de cette novation est une aliénation, un devenir autre tendu vers une extériorité. Il nous faudra dans un instant descendre dans la négativité de la dialectique pour situer le moment de sa régénérescence.

Remarquons tout d'abord que la figure de l'aliénation n'est pas, et cela confirme son importance, une spécificité du texte de Six. On l'a retrouvée transposée, parfaitement intacte, dans celui de Lamizet :

Dans le champ de la médiation [...] l'exercice de la fonction du destinataire [le tiers, au nom duquel le médiateur parle] introduit *une forme de communication au second degré*. [...] De fait, le destinataire, en tant qu'institution déterminant et régulant l'exercice, par le sujet, de ses fonctions de communication, fait apparaître *une forme d'aliénation*. (Lamizet, 1992: 198; nous soulignons).

Le sujet de la communication ne peut parler au nom d'un destinataire distant, ne peut actualiser la médiation, « qu'à condition d'être soumis à ce procès d'aliénation qui fait de lui un sujet social et institutionnel dont l'énonciation est soumise à la régulation et au contrôle du destinataire » (Lamizet, 1992: 198), c'est-à-dire du tiers de la médiation. S'aliéner, cela consiste à passer à une communication de « second degré ».

Remarquons encore que l'endroit du texte où interviennent cette aliénation et cette transition, chez Lamizet, est aussi celui où l'auteur introduit précisément la notion que combat Six avec tant d'acharnement, à savoir *l'information* :

Tandis que l'espace de la communication est un espace dans lequel se structurent des identités symboliques [...], *l'espace de l'information est un espace de références, un espace dans lequel se joue la transition, l'articulation entre le réel et le symbolique.* (1992: 260; nous soulignons).

Que l'aliénation ait lieu dans une relation de tension avec un certain « espace de références », cela coïnciderait peut-être avec l'espace de La Référence tel qu'il est évoqué par Six. Mais il est tout de même surprenant que cette « transition [...] entre le réel et le symbolique » dont Lamizet dit ailleurs qu'elle caractérise selon lui le rituel¹⁸, se situe justement dans « l'espace de l'information ». Développer sur ce terrain nous écarterait du sujet. Notons simplement que pour Six, la *médiatisation* n'est surtout pas à confondre avec la médiation (Six, 2002: 141). Nous interpréterons cela en disant que la médiation telle qu'il l'entend, « La Médiation », ne peut passer par aucun *médium*, dans tous les sens du terme. Ce qui est en effet condamné par Six, c'est l'extériorisation sans retour, la déperdition de la conscience, l'« exhibition » « obscène » et vaine du « secret » intérieur : « Or la rencontre est justement le contraire d'une information totale sur l'autre ; elle ne peut exister que si l'on admet l'intériorité de l'autre » (Six, 2002: 142-143).

¹⁸ « [...] l'on peut être amené à transformer des actes en formes symboliques de communication (ce qui est le cas des rituels). » (Lamizet, 1992: 202).

Cette aliénation, on l'a compris, est fortement négative dans le système de Six. Elle s'oppose diamétralement – c'est grâce à cela que nous pouvons comprendre l'une par l'autre – à l'« aliénation positive » (Six, 2002: 241). D'un côté la médiatisation, de l'autre la Médiation.

L'aliénation

Venons-en maintenant à la dialectique et à l'aliénation elles-mêmes. La dialectique de Hegel est appréhendée par Six à travers le filtre d'un article de Paul Ricœur paru dans l'*Encyclopædia Universalis*, portant justement sur l'« Aliénation » (Ricœur, 2002)¹⁹. Dans la mesure où c'est la médiation qui nous intéresse, davantage que la dialectique hégélienne en elle-même, nous ferons le même détour, avec toute la prudence que cet écart impose²⁰. Voici tout d'abord comment Six amène le sujet :

Oui, après le premier moment qu'a été l'affirmation de mon identité propre face à autrui [...] vient ce moment où, pour faire échange et créer du lien, je dois accepter de perdre au moins un peu de ma souveraineté, *me dessaisir d'une part de moi-même ou de quelque chose qui m'appartient*. Pour exprimer ce moment, Hegel emploie le mot « *Entäusserung* », qu'on a souvent traduit par « aliénation ». (Six, 2002: 77) (nous soulignons).

Qu'est-ce enfin que l'aliénation ? Comme le note Ricœur, le mot aliénation signifie initialement : « Vente, transport d'une propriété, d'un fonds. »²¹ C'est ce qu'il appelle « l'aliénation-vente », dont l'évolution déjà est marquée selon lui par « une abstraction croissante de la relation par rapport aux choses échangées ». Nous remarquons dès le début du texte que ce « progrès de l'abstraction » s'origine dans une « cérémonie » marquée chez les romains par un acte réel et une « formule

¹⁹ Nous référerons à l'article de Ricœur depuis la version électronique de l'encyclopédie. Six, quant à lui, donne les références suivantes : Article « Aliénation », *Encyclopædia Universalis*, vol. I, col. 662c. Toutes les citations qui suivent, sauf mention contraire, sont issues de cet article.

²⁰ C'est donc au texte de Ricœur et aux réflexions qui le traversent que nous référerons, non aux écrits de Hegel, et rien de ce que nous écrirons ne devra être entendu comme une interprétation de Hegel.

²¹ *Littre*, article « aliénation ».

solennelle » – c’est-à-dire un rituel, pourrions-nous ajouter – pour aboutir, en passant par des degrés de symbolisation toujours plus élevés, et par une réduction progressive, au simple « contrat verbal ». Qu’il y ait une économie de gestes auxquels se substituent paroles et symboles derrière la notion d’aliénation, voilà une première surprise, sur laquelle nous aurons l’occasion de revenir. Or cette économie, écrit Ricœur, est capitale : « c’est ce processus d’abstraction qui rend possibles les additions de sens ultérieurs [...] ».

Poursuivons. Avec Hobbes d’abord, puis avec Rousseau, le mot entre dans le domaine philosophique. Citons, à l’intérieur de la citation de l’auteur, un extrait du texte de Rousseau :

Ces clauses bien entendues se réduisent toutes à une seule, savoir l’aliénation *totale* de tout associé avec tous ses droits à toute la *communauté* ; [...] l’aliénation se faisant *sans réserve*, l’union est aussi *parfaite* qu’elle peut l’être [...]. (*Le Contrat Social*, nous soulignons).

Il s’agit cette fois selon Ricœur d’un « bond que le concept d’aliénation fait d’un seul coup ». Arrivé au terme du processus d’abstraction, le mot est maintenant un concept complètement abstrait, « il ne désigne plus une transaction déterminée, mais un acte fondateur, un acte total ». S’il s’agit encore d’un acte, c’est un acte pur, indéterminé, totalement abstrait et sans aucun reste. Or « la promotion du concept est considérable : il fait le passage de l’état de nature à l’état de société ». Cet acte pur et abstrait serait ainsi *au départ* de ce que nous pourrions appeler une transition, celle de l’état de nature à celui de société, ce qui ne l’empêche pas d’être en lui-même *à la fin* d’un long processus d’abstraction depuis un acte qui prenait sa place quant à lui au milieu d’une cérémonie antique « pleine de réalisme ».

À la ritualisation de la vente qui fait progressivement passer l’aliénation de l’acte au symbole, s’ajoute une ultime transition qui le propulse cette fois « d’un seul coup » au rang de concept total pour toute la communauté, sacrifiant au passage son origine commerciale. Il s’agit, écrit Ricœur, d’une « novation » : « l’aliénation crée quelque chose, puisqu’elle instaure l’humanité dans son statut civil. »

Il nous semble que l'on pourrait se demander si ce passage de l'aliénation de l'acte au concept n'est pas en lui-même une forme d'aliénation, et plus précisément une transgression. En faisant passer le terme de la sphère de la vente à la sphère sociale, Rousseau engendre, selon Ricœur, une novation : il fait passer de l'état de nature à celui de société. Quelque chose de radicalement nouveau émerge dans un geste transgressif. C'est ici donc que se logerait l'aliénation : le devenir autre qu'elle annonce s'engendre dans son propre devenir.

Tout en contraignant l'usage du terme à « la sphère du droit abstrait », Hegel, selon Ricœur, *transpose* l'aliénation dans la « philosophie de la volonté ». L'aliénation de la propriété, l'acte de vente qui fait que je m'en dépossède, pose la chose comme autre en face de ma volonté qui elle-même alors, « du même coup », s'aliène aussi : devient autre. Cela désigne, traduit Ricœur, « le comble de l'arbitraire », car par ce « pouvoir de me défaire (*mich entäussern*) [...] j'atteste ma maîtrise sur la chose en m'en dessaisissant [...] ». L'« extension de la notion » réalisée par Hegel pousserait donc l'aliénation au « comble de l'arbitraire », permettant ainsi notamment qu'elle soit transposée d'une philosophie à une autre. Ce « dessaisissement arbitraire » qu'est devenu l'aliénation « n'est pas seulement, écrit Ricœur, renoncement à la chose, mais au lien arbitraire à la chose. [...] Ainsi cette dialectique, où s'échangent des choses et des vœux, confirme la fécondité de l'aliénation : d'une volonté arbitraire procède une volonté raisonnable. »

Puis Ricœur écrit :

Mais, avec la confirmation, vient le coup d'arrêt [...]. On ne saurait « transporter les caractères de la propriété privée dans une sphère qui est d'une autre nature et plus élevée » (§ 75) [les citations sont issues des *Principes de la philosophie et du droit* de Hegel, et traduites par Ricœur]. Il faut donc ramener à son lieu d'origine le contrat, et, avec lui, l'aliénation qui en relève [...]. Telle est la limitation de principe de l'aliénation-contrat : son lien aux choses possédées interdit qu'on la transfère indûment dans l'ordre de la « moralité subjective » ou dans celui de l'éthique de la communauté. (nous soulignons).

Toute découpée que soit la notion d'aliénation, elle réfère donc encore à un champ, celui du droit, et « son lien aux choses », fussent-elles par nature extérieures, « interdit qu'on la transfère » ailleurs. Pour franchir ce « coup d'arrêt », ou plutôt justement pour asséner le coup d'arrêt définitif à cette relation aux choses, Ricœur effectue alors un profond détour qui nous transporte à l'époque lointaine – « beaucoup plus loin que la philosophie politique » – de la théologie gnostique, puis à celle du christianisme naissant par l'intermédiaire de Paul, et enfin de nouveau vers Hegel, artisan selon l'auteur d'un « retour triomphant de la spéculation sur l'aliénation divine » entreprise par la gnose.

La « gnose de l'aliénation », écrit-il, « fait pièce à la théologie de la création », car elle « prétend rationaliser la genèse des êtres créés et résoudre spéculativement le triple problème de l'origine du monde, de l'origine de la liberté et de l'origine du mal. » Cette gnose aurait la prétention démesurée d'« éliminer toute contingence, toute gratuité, toute générosité à l'origine radicale des choses ». Il n'est évidemment pas question pour nous de nous attarder sur le champ immense que constitue la gnose, mais notons tout de même qu'il s'agit encore avec elle, à en croire Ricœur, de la problématique de l'arbitraire quant à l'origine des choses aussi bien que des concepts. Or que semble dire ici la gnose ? Que ces choses et ces concepts, jusqu'à l'aliénation elle-même, manquent justement la « générosité » de l'origine arbitraire et « radicale » de toute chose et de tout concept. Autre coup d'arrêt.

Pour Ricœur, la fécondité du concept n'est cependant pas altérée, mais seulement déplacée : « à la limite, c'est l'absolu qui s'engendre et prend conscience de soi par le déchirement ». Pour pouvoir affirmer cela, il lui aura fallu passer par une « fusion » entre la spéculation gnostique et la christologie, à travers la figure de l'incarnation. Le Christ, écrit Paul (cité par Ricœur) « s'anéantit lui-même [...] devenant semblable aux hommes. » Quant à Son origine à Lui, elle n'est pas discutée, car ici la spéculation fière de la gnose subit enfin son coup d'arrêt :

[...] celle-ci [la spéculation gnostique], *en dernier ressort, se tait* devant le *mystère* d'un acte d'amour qui pose *hors de lui* des créatures dignes d'être aimées, qui donne permission à la liberté même rebelle, et *laisse sans réponse* nos questions sur l'origine du mal. (Nous soulignons).

« À la limite » et « en dernier ressort », la spéculation hasardeuse et téméraire de la gnose « se tait », s'arrête d'un coup et meurt devant le « mystère » infini de l'aliénation véritable. L'Absolu lui-même *peut donc* se déchirer. Il peut s'aliéner et s'altérer dans la forme, sans déperdition, puisqu'il reste toujours en lui-même inaltérable et absolu au bout du compte. L'origine est ainsi, semble-t-il, rétablie selon (par) Ricœur dans sa « générosité » infinie par l'*intérieurisation* de la scission. Cette altération survenant, ou pouvant survenir, en dernière instance et à la limite à l'intérieur de l'absolu lui-même, elle le renforce même dans son arbitraire, en le repoussant à l'infini.

C'est, selon nous, par ce mouvement essentiel d'intériorisation du déchirement que Ricœur peut réintroduire, et relire, Hegel. Maintenant que « l'origine spéculative de l'aliénation est oubliée », le « retour triomphant » peut se faire. Après « l'aliénation-extériorisation », pure négativité, vient la « conscience malheureuse » de l'être séparé de lui-même, puis enfin – c'est le produit inaltérable de l'aliénation – la « réconciliation » de l'être autre avec lui-même « dans le savoir absolu ». Enrichie au passage par la rationalité, la fécondité absolue de l'aliénation peut enfin se régénérer sans s'altérer.

Et voici pour finir le moment, dans le texte de Ricœur, de la médiation :

[...] dans le système hégélien, l'*Entäusserung*, avec sa négativité propre, est un instrument de rationalité ; à tous les niveaux du système elle assure *le passage de l'immédiat au médiat* ; elle introduit dans l'indivision et la confusion initiales *les médiations* grâce à quoi les contradictions sont dépassées. (Nous soulignons.)

C'est dans cet extrait de l'article que puise sans cesse l'ouvrage de Six. La médiation, comme on le voit, articule le passage entre l'être séparé de lui-même et l'être réconcilié avec lui-même. Elle s'origine dans l'aliénation, qui est décrite par

Ricœur comme ce mouvement oblique et immédiat de dessaisissement de l'être. Nous avons tenté de montrer comment ce geste transversal de rupture, pour exister, doit *nécessairement* être immédiat et arbitraire, et doit donc aussi, avec la même force, être radicalement séparé des deux espèces d'être qu'il met en médiation.

Cela aura fatalement pour nous une conséquence paradoxale, à savoir celle-ci : si la transition est le passage continu du même à l'autre, d'un état de chose à un autre, et si son mouvement est celui de la dialectique telle que nous venons de l'envisager, elle doit accepter en son milieu une discontinuité radicale. Elle doit transir²² immédiatement et arbitrairement pour transiter dans la médiation.

On comprend mieux, par ailleurs, pourquoi une formation à la médiation, dès lors qu'elle revendique un devenir autre, une aliénation, n'a effectivement d'autre choix, pour se pratiquer, que de se constituer en parcours initiatique en trois étapes : 1) *une mort symbolique*, qui est le moment de la désagrégation, du devenir étranger, c'est-à-dire de l'aliénation négative ; 2) *une transe*, qui est ouverture intériorisée vers l'Autre, véritable aliénation positive, et constitue le moment sublime de la médiation ; 3) *Une renaissance* extériorisée, réagrégation devant soi et devant les autres, moment de la reconnaissance qui marque la réconciliation finale de l'être, avec lui-même et avec ceux de sa communauté.

*

La médiation s'ouvre-t-elle sur l'autre par une rupture ? Si l'on reconsidère la médiation par rapport à la communication, il semble même qu'elle se tienne à l'endroit d'une double rupture.

²² Rappelons que « transir » signifie à la fois « saisir » (mode transitif) et « être paralysé » (mode intransitif). Le terme est « emprunté au latin classique *transire* » qui signifie « passer, partir, traverser, être transféré ». *Transire* est également à rapprocher du mot « transe » (*Trésor de la Langue Française*, article « transir »).

Reconsidérons la fable à partir de laquelle nous avons amorcé notre étude. La communication, avons-nous écrit, est rompue entre les deux locuteurs. Plus précisément, elle ne peut se faire dans le face-à-face au départ de la scène, et échouera finalement dans une dispute. Entre-temps, on a tenté de passer par un intermédiaire pour échanger malgré tout, et celui-ci est venu se placer dans l'entre-deux de la communication. C'est dans cet espace médiat que se situe la première négativité du processus.

De cette zone en creux, au milieu du processus, émerge ensuite une seconde négativité. Le messenger s'altère, devient autre et s'extériorise de la communication : on le congédie de l'échange. C'est alors que, bloqué dans l'entre-deux, il nous touche, et nous nous associons à lui tandis qu'il nous figure en retour dans l'échange. C'est peut-être à ce moment qu'a lieu une médiation, dans la mesure où le film prend une dimension sociale, s'introduit dans notre socialité et nous transmet sa question. Nous ne sommes plus seulement le témoin d'un échange communicationnel, mais partie prenante d'un débat.

La figure 1, ci-après, schématise la médiation telle que nous l'avons ici décrite. Celle-ci se réalise par l'intermédiaire d'un médiateur qui s'insère entre deux locuteurs dont la communication directe est rompue. Le médiateur renvoie quant à lui au Tiers, c'est-à-dire à la totalité (référence ultime, humanité, unité sociale, etc.).

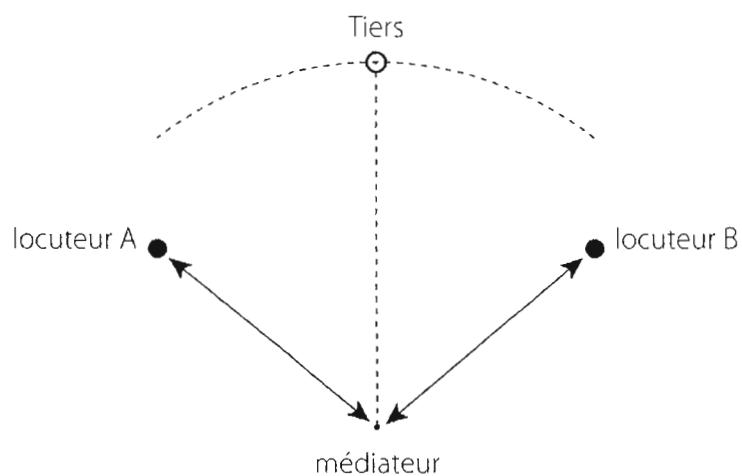


Figure 1. Médiation entre A & B.

2. L'ENDROIT DE LA MÉDIATION

2.1. Seconde fable du messager

« Je ne retrouve plus Potsdamer Platz », soupire un vieillard le long du mur. C'est une *voix-off* qui nous transmet ces paroles intérieures d'Homer cheminant avec l'ange Cassiel à ses côtés dans *Der Himmel über Berlin*, film réalisé par Wim Wenders en 1987¹, deux années avant la réunification de l'Allemagne. Le vieil homme pense et on l'entend tout haut, avec le grain même de sa voix, comme s'il parlait effectivement. Grâce à l'ange, qui fait pour nous le relais des âmes, on peut écouter Homer nous parler de sa vie et de sa ville comme dans un soliloque.

« Ce n'est pas possible, ce n'est pas là... », répète-t-il. Pourtant Potsdamer Platz est bien là, sous ses yeux et sous les nôtres, fendue d'un mur en son milieu, désertée comme un champ de bataille, après la bataille. Homer se souvient :

« Ah, c'était une place animée ! des tramways, des omnibus à chevaux, et deux automobiles : la mienne et celle du chocolatier. [...] Moi, je ne renoncerais pas tant que je n'aurai pas retrouvé Potsdamer Platz.
Où sont mes héros ? où êtes-vous mes enfants ? où sont les miens ? [...] Muse, appelle-moi le pauvre chanteur immortel qui, abandonné des mortels qui l'écoutaient, perdit la voix. Dis-moi comment lui, l'ange du récit, est devenu le joueur d'orgue et de barbarie, ignoré et raillé en dehors, sur le seuil du *no man's land*. »²

Der Himmel über Berlin est un film dense, traversé par plusieurs récits. Il raconte notamment l'histoire de la chute d'un ange parmi les hommes. Daniel, c'est son nom, est tombé amoureux d'une mortelle et décide, « fatigué de n'être qu'un esprit », d'en finir avec sa vie d'ange qui n'en est pas une. La scène que nous allons

¹ «Der Himmel über Berlin» a été traduit en français par « Les ailes du désir », mais signifie, littéralement : le ciel au-dessus de Berlin. C'est également en référence à l'ange de Berlin, le Siegessäule, statue dorée qui trône en haut de la colonne au centre d'une place de Tiergarten, non loin du Reichstag, qu'il faut entendre ce titre. Cette statue apparaît à plusieurs moments du film, elle est l'observatoire de haut duquel les anges mélancoliques laissent planer leur regard triste sur la ville.

² Les citations sont toutes extraites de la version française du film.

maintenant décrire donne à voir le moment crucial de son incarnation. Elle est au départ filmée, comme toute la partie du film qui la précède, en noir et blanc³. À cette absence de couleur, s'ajoutent des mouvements de caméra fluides et aériens, qui s'accordent ainsi au mode d'être des anges : la caméra, le spectateur derrière elle et l'ange à ses côtés, ne font que passer. On écoute silencieusement les pensées des berlinois, parfois aussi leurs conversations, mais sans y prendre part.

Cassiel, l'autre ange du film, traverse une rue qui longe le Mur. La caméra, depuis la chaussée, suit sa traversée puis prolonge par un mouvement continu son regard et passe le mur. Une autre scène nous avait montré les deux anges marcher droit à travers l'obstacle ; cette fois, la caméra – c'est-à-dire nous – passe par-dessus, tout simplement. Nous enjambons le mur et nous pénétrons dans la zone interdite du *no man's land*, entre Berlin-Est et Berlin-Ouest.

Les bruits de la ville se sont dissipés pendant le passage pour laisser place à un étrange silence, ponctué de chants d'oiseaux. On remarque tout de suite deux lapins, au pied du mur, sur la terre sombre. Les murs sont blancs, immaculés, comme neufs, et contrastent fortement avec la terre qui les soutient, dense, humide, presque fertile (on verra plus tard qu'elle est même ratissée). Le ciel laiteux d'hiver se confond au loin avec la pâleur des remparts. On se sent plutôt serein, en somme, dans ce décor calme, et c'est une surprise.

On aperçoit Damiel qui s'avance doucement, et à l'arrière-plan, un groupe de soldats qui discutent. Les deux anges entament un dialogue :

[Cassiel] « Alors ? »

[Damiel] — Je vais entrer dans le fleuve : une expression humaine souvent entendue qu'enfin je comprends. C'est l'instant de traverser le gué, mais en face il n'y aura pas de rive, je ne peux trouver de gué que dans le fleuve, il n'existe que là. Alors je vais passer le gué, de la mort et du temps, je vais descendre de notre observatoire éternel. »

³ À l'exception d'un petit nombre de plans courts, notamment au début du film, celui où l'on voit Marion, la trapéziste dont Damiel est épris, répéter son numéro d'ange au milieu du cirque, en couleur.

Damiel commence alors le récit de ce que sera sa « première journée » humaine, tandis qu'ils marchent en direction des soldats (photogramme 7). Passant près deux, ils les regardent distraitement sans s'arrêter, s'éloignent et s'immobilisent un peu plus loin.

Au moment où Cassiel conclut l'échange sur un sourire, la caméra glisse latéralement dans un mouvement continu et passe entre les deux visages. Cette translation est dédoublée et montée en alternance, si bien que l'on passe tantôt par le regard de Cassiel vers Damiel, tantôt par celui de Damiel vers Cassiel. Tout au long de cette alternance de regards, les visages cessent de sourire et prennent progressivement un air grave. Toujours dans le même mouvement, alors que la caméra est du côté de Cassiel et regarde l'autre, l'image bascule en douceur dans la couleur. Au milieu de l'image, la face de l'ange se colore progressivement des tons chairs (photogramme 8).

Cette pigmentation est pour le spectateur le premier indice sûr que la transition est en train de se faire. Le deuxième est donné par les traces de pas sur la terre ratissée qu'a visiblement laissées derrière lui Damiel. Mais on est pris d'un doute : le passage avait-il déjà eu lieu ? Damiel est-il maintenant un homme, ou encore un ange ? ou les deux ? Le reste de la scène maintient cette confusion. Cassiel regarde les traces au sol (photogramme 9), puis s'inquiète, tourne la tête vers les soldats – ont-ils remarqué quelque chose ? – et l'on entend au même moment un fragment de la conversation de ces derniers :

« [*inaudible*] Et ben manque de pot, y a un mec malade, et je m'retrouve de garde. [*rires*] Et tu sais qu'il est gonflé [*inaudible*] hein, il part en fausse perm pendant quinze jours, bien entendu il se fait coincer, convoqué chez le commandant, tu sais c'qui lui dit ?

— Non.

— Désolé mon commandant, je me suis perdu dans les couloirs du métro.
[rires]⁴

Le jeu de regards croisés se termine dans celui de Cassiel. Nous (lui, la caméra, le spectateur) voyons Damiel (en couleur) plongé dans ses pensées, se touchant le front avec le galet dérobé à sa bien aimée humaine. Puis il lève les yeux vers nous, l'air inquiet lui aussi, et le plan se termine dans une transition en fondu enchaîné.

Le plan suivant commence et se termine par un fondu. Autrement dit, il ne commence (photogramme 10) ni ne se termine (photogramme 12) à aucun moment repérable, puisque le montage a gommé ses frontières. Il consiste en un cadrage d'ensemble animé par un mouvement ample de balancier latéral. L'image est à nouveau en noir et blanc, la caméra à distance des personnages ; on quitte du regard les deux anges vers les soldats à gauche (ceux-là se déplacent au même moment, sans précipitation, mais comme s'ils avaient eu l'impression vague d'entendre quelque chose) ; en *voix-off* (c'est la voix de Damiel, peut-être est-ce lui qui parle, mais on ne distingue pas ses lèvres) : « Je la prendrai dans mes bras, et elle me prendra dans ses bras » ; puis on revient doucement vers la droite. Cassiel porte maintenant Damiel dans ses bras, et franchit ainsi avec lui le mur, en marchant au travers. Le moment du franchissement correspond au fondu de sortie du plan.

Dans la scène suivante, en couleur comme désormais le reste du film, on est de l'autre côté du mur, et du film. Le moteur bruyant d'un hélicoptère, alors que Damiel endormi sur le sol reçoit son armure d'ange sur le coin de la figure, nous éveille brutalement à notre nouvelle condition : humaine.

⁴ Ce dialogue laisse songeur. Son invraisemblance signale son intérêt et l'on verra plus loin qu'il n'est pas sans rapport avec le sujet qui nous occupe.



Photogramme 7. Cassiel (à gauche) et Daniel, souriant au milieu du *no man's land*.



Photogramme 8. Daniel se colorise et se fige.



Photogramme 9. Empreintes de pas laissées sur le sol par Daniel.



Photogramme 10. Damien face à nous.



Photogramme 11. Cassiel tient Damien par l'épaule et se penche légèrement vers lui.



Photogramme 12. Cassiel transporte le corps endormi de Damien à travers le mur.

Les anges sont de purs esprits, témoins distants et discrets du quotidien des mortels. Cependant, ces esprits nous parlent, à nous, spectateurs du film. C'est là notre privilège : ils sont nos messagers, nos interprètes et nos intermédiaires, nous rapportant les monologues intérieurs des personnes qu'ils frôlent. Lorsqu'ils ne sont pas avec nous à l'écran ils parcourent inlassablement la ville et notent minutieusement dans un petit carnet des fragments d'anecdotes, qu'ils viennent ensuite nous raconter.

Ils transforment par leur présence les pensées et les actions des gens en discours, en font des textes et des récits. Le lien de connivence entre le spectateur et l'ange, lorsqu'il se déchire, fait apparaître la couleur sur la pellicule, et l'on cesse alors d'entendre les voix. Ce pouvoir est lié à la focalisation, et d'une certaine manière à notre mode de projection dans le film : soit l'on est un ange parmi les anges, et alors la caméra flotte dans l'espace, on ne distingue plus les teintes, mais on accède à l'intériorité des personnages ; soit l'on est humain parmi les humains, et alors les couleurs se substituent aux soliloques et les voix du dedans s'éteignent, les anges disparaissent.

Le film donne parfois l'impression d'une aliénation généralisée. « Enfin folle enfin plus seule, enfin folle enfin tranquille », pense une femme au début du film. Il n'y a que les fous qui parlent tous seuls, ou les acteurs sur une scène. Or on tourne justement un film dans le film, et le sujet de ce film c'est Berlin. Par contagion alors, tout Berlin devient le décor et la scène de ces monologues d'aliénés. Si les gens ne communiquent plus immédiatement entre eux, c'est parce que le mur, apprend-on, a brisé la communication : « le peuple allemand a éclaté en autant de petits états qu'il y a d'individus ».

Ils n'entrent pas non plus en rapport direct avec nous, comme les comédiens parfois sur une scène de théâtre ; ce sont les anges qui nous communiquent et nous transmettent leurs états d'âme, opérant ainsi la médiation entre eux et nous – c'est la seule médiation, du reste, dont ils sont réellement capables. Nous voilà donc, dans le

film de Wenders, sans cesser de jouer notre propre rôle, plongés dans un dispositif discursif à trois étages, témoins des anges témoins des humains.

Aussi lorsque l'un des anges médiateurs, celui justement auquel nous nous étions attachés, se fatigue de cette communication à trois, et décide d'entreprendre le franchissement périlleux de la frontière d'avec le monde des mortels, le risque est grand qu'il nous emporte avec lui dans son histoire.

Damiel, le messager traître, voudrait un corps, devenir mortel et sentir enfin les choses. Traverser le fleuve, c'est passer dans l'au-delà. Damiel, lui veut aller *dans* le fleuve, sachant bien qu'« en face il n'y aura pas de rive », cesser d'être le relais creux de la pensée des autres et « passer le gué ». Cette expression qu'il prononce à plusieurs reprises dans la scène que nous avons décrite, nous ne pouvons que l'entendre comme un écho dissonant à une autre histoire d'ange, celle d'un texte de la *Genèse* dans lequel Jacob traverse le gué avec sa famille, et rencontre l'ange sur l'autre rive (*Genèse*, 32, 23-33). Cette rencontre prend la forme, comme on sait, d'une lutte énigmatique, à l'issue de laquelle Jacob est béni et renommé Israël, mais marqué définitivement dans sa chair⁵. Pour Damiel, il s'agit de faire le trajet inverse en somme, mais c'est néanmoins encore par un étrange corps à corps que la transition se fait.

Tout au long du film, la seule intervention des anges dans le monde consiste à toucher de la main les humains qu'ils consolent, à frôler leur épaule pour apaiser les maux intérieurs. Or au moment de son incarnation, Damiel est touché d'une manière spéciale par Cassiel. Celui-ci le prend par l'épaule, légèrement penché en avant puis le porte, tandis qu'on entend la voix de Damiel : « *elle* me prendra dans ses bras » (photogramme 11 ; nous soulignons). L'ambiguïté de l'entre-deux est communiquée dans les corps. Le contact réconfortant se mue en un corps à corps sensuel, et c'est

⁵ Le film fait ailleurs une autre référence directe à ce passage de la *Genèse*, lorsque Damiel se plaint à Cassiel du fait que les anges n'ont toujours fait que simuler les contacts avec les mortels, et évoque alors une certaine « luxation de la hanche ». Or c'est la blessure affligée à Jacob.

d'ailleurs le seul moment de la scène où quelque chose se produit dans une ellipse : *pendant* que la caméra balance à gauche, Daniel s'évanouit. À son réveil, il saignera.

Comment dès lors ne pas voir toute la scène comme une sorte de *rite de passage* ? Tout y est : le patient (Daniel), l'officiant (Cassiel), les témoins (le spectateur, les soldats), et enfin un décor spécialement aménagé, à la fois dans le monde et hors du monde, zone d'entre-deux sacrée et ambivalente où tout peut arriver.

On comprend alors mieux la signification de ce curieux galet que Daniel porte avec lui pendant toute la durée du passage, fragment emprunté au monde réel, objet transitionnel et signe trouble dont les référents sont extérieurs à l'espace du rite. Constant cependant, pivotant sur ces significations sans s'altérer en lui-même, il rappelle à l'ange aussi bien son lien avec Marion, la mortelle à qui l'objet appartient et qu'il va rejoindre, que sa nature première et inaltérable de roche. Il figure l'avant et l'après du passage.

Le processus du rituel est même développé dans ses deux étapes fondamentales, à savoir une mort symbolique intériorisée (le corps endormi de Daniel) suivie d'une renaissance extériorisée (l'éveil de Daniel de l'autre côté du mur), et jusqu'au saignement du corps (causé par la chute de l'armure), preuve ultime du passage, que Daniel, après l'avoir goûté, exhibe fièrement au premier passant rencontré. « Ah, vous êtes blessé », confirme alors celui-ci.

Dans ce contexte, on peut aussi mieux situer le rôle des deux soldats. La caméra de Wenders insiste sur eux constamment, et va jusqu'à les placer dans la perspective exacte des deux anges pendant leur discussion finale. Entre les deux visages du premier plan s'insèrent alors deux figurants, qui dédoublent et répètent curieusement l'échange, sur le mode décalé du commentaire : « manque de pot » disent-ils, il s'est « fait coincer », le voilà « perdu dans les couloirs »... De qui s'agit-il après tout ? Cet échange-là introduit une dissonance, un grotesque, dont on n'hésite pour finir à dire s'il est *dans* le sujet ou complètement *hors* sujet. Ni l'un ni l'autre sans doute, car

précisément un tel décalage participe du paradoxe général : l'extériorité est à chercher en plein milieu.

Notons que cette hésitation est en outre décomposée et représentée dans la mise en scène elle-même. Elle *est* la mise en scène, et se construit sur une répétition qui n'est plus tout à fait théâtrale mais cinématographique. Le passage de Damiel de l'état d'ange à celui d'homme est en effet joué au moins à deux reprises : une première fois dans le transfert coloré, une seconde fois dans le transport à travers le mur, et le fondu qui l'accompagne.

La première transition est une surprise pour tout le monde, tant pour les deux protagonistes que pour le spectateur. Elle est cependant en elle-même la représentation d'une transformation qui a *déjà* eu lieu, car Damiel a pesé sur le sol tel un être humain un peu avant, y laissant son empreinte pour preuve. Par un effet de pellicule, qui arrive comme un signal après l'événement, on comprend que le jeu de la transmutation a commencé.

La seconde transition est une reprise de la première, quoi qu'elle soit mise en scène différemment et introduise des éléments nouveaux. Le passage a déjà été dit deux fois, pourtant on recule la caméra et tourne à nouveau la scène, de manière plus solennelle encore : Cassiel porte Damiel dans le nouveau monde. Cette fois nous y sommes, et toutes les hésitations successives ont eu pour effet d'amplifier par degrés l'emphase de la transition, confirmant et réaffirmant chaque fois sa vérité. Après cela, on ne pourra plus dire qu'on ne l'a pas vue, qu'elle n'a pas eu lieu, même si tout ce que l'on a vu se réduit à quelques trucages faciles et évidents propres au médium.

Revenons maintenant sur la forme même de cette transition. Il semble tout d'abord qu'elle résiste aux limites strictes. Si l'on considère toute la scène, depuis l'instant où l'on pénètre dans le *no man's land* jusqu'à celui où l'on en sort, comme une scène de transition dans son ensemble, il faut alors reconnaître l'écart entre les deux fondus, dans la deuxième moitié de la scène, comme une espèce de sous-transition. Mais qu'on change de niveau et décide de considérer maintenant cette

séquence-ci comme la transition véritable et essentielle, on ne pourra s'empêcher de penser que le dernier fondu, celui pendant lequel les deux anges franchissent le mur, est peut-être la forme pure de transition qu'on cherchait... transition de transition, où commence-t-elle et où finit-elle ?

La scène dissimule sans cesse son cœur sous une nouvelle couche. À force d'éplucher la transition, on finit par user l'objet même qu'on essaie de libérer, jusqu'à le faire presque disparaître. Que reste-t-il en effet au centre d'un fondu ? Pas grand chose sans doute (photogrammes 10, 12), deux traces fantomatiques qui s'entremêlent, s'enveloppent l'une dans l'autre, dans la grisaille. L'image est comme voilée, nous masque l'essentiel.

Il ne s'agit pourtant pas d'une image moyenne, au sens d'un gris moyen qui serait l'entre-deux parfait d'un noir et d'un blanc (et cela aussi d'ailleurs pourrait être discuté). Ici les deux images sont projetées l'une *dans* l'autre, la première progressivement moins que la seconde, la seconde progressivement plus que la première. Or entre les deux, que reste-t-il ? Peut-être moins une image pleine, que la transparence de deux voiles superposés sur le support de la projection. Ce que le fondu enchaîné des images laisse entrevoir *sous* sa grisaille, n'est rien d'autre que son médium lui-même.

Moralité

L'espace de la transition est un endroit fabuleux.

Lorsque la communication horizontale est rompue, l'entre-deux de cette scission devient l'endroit possible d'une médiation verticale. Dans le film, cette médiation nous vise dans sa verticalité. Elle vise son extériorité, son autre, son public imaginaire : le tiers, c'est nous.

Au cœur du texte, la transition laisse entrevoir un hors texte, ou plutôt un devenir autre du texte. C'est dans ce geste toute la structure du dispositif qu'elle révèle et qu'elle enveloppe, ou dans lequel elle s'enveloppe. Qui commande ce geste ? L'auteur peut-être, dissimulé dans son médium, et lié par une étrange interaction à son lecteur. Le lieu commun de cette communication oblique est à chercher quelque part entre les lignes, sous les mots, entre les textures, dans les creux.

L'objectif de la transition est peut-être de combler les intervalles du texte, mais ce faisant elle les creuse encore, jusqu'à percer cela même qu'elle creuse. À travers cette béance s'observent alors sans le savoir les sujets du discours. Revoir le photogramme 10 : Daniel nous regarde, nous prend à témoin et nous attire dans le passage ; pour qu'il passe sa transition, celle de l'histoire, nous devons passer la nôtre, celle du discours, l'une et l'autre restant enchaînées dans un fondu, un pur artifice de montage. Parce qu'elle fait éclater les niveaux du discours d'un coup, la transition libère un écart transversal si large que, bien qu'il ne dure jamais longtemps, tout le monde voudrait l'occuper en même temps.

C'est ici qu'a lieu une communauté bizarre, une communauté de crise, catastrophique, qui réunit personnages, acteurs, auteur et spectateur, tous projetés ensemble dans un même espace, attendant que le récit redémarre. Mais est-on encore dans le récit ? Est-on encore dans l'histoire ? La séquence de transition fait montre de tant de trouvailles dans sa mise en scène, qu'on a l'impression fugitive de se trouver sur le plateau, derrière la caméra, ou mieux dans la salle de montage, espérant la transformation de la forme cinématographique, sa métamorphose en récit.

Le moment suspendu de cette attente est un temps propre à la transition, l'instant de son *transissement*. Photogramme 8 : Daniel se fige. Le sourire qu'il portait il y a quelques secondes est tombé, la caméra tourne autour de lui, mais lui ne bouge pas. Son immobilité paraît nécessaire, on ne la remarque pas, il faut bien que la couleur prenne sur sa peau ! Photogramme 12 : Daniel endormi, le corps transi. Il ne peut pas simplement s'en aller, il faut encore qu'il mime sa propre mort pour qu'on y croie. Il

faut qu'il soit transporté, qu'il mime la transe, que le commandement du passage vienne d'ailleurs, et qu'il le subisse lui passif, même si c'était sa décision au départ.

La première fable racontait la transition malheureuse d'un messenger dans le milieu d'une communication différée. Cette fable-ci est plus heureuse, paradoxalement. Elle séjourne dans l'entre-deux et habite son vide sordide, elle aussi, d'une médiation, mais l'essentiel n'est peut-être pas tout à fait là. Elle en fait un décor pour la célébration de son discours, un lieu sacré et vierge de toute violence, peuplé d'oiseaux et de lapins, bref un lieu fabuleux, c'est à dire l'espace transitoire de sa propre écriture. « Même Berlin a ses passages secrets, ses cols cachés, pense le vieux conteur du film, et ce n'est que là que commence mon pays, le pays du récit. » Ce n'est qu'au « seuil du *no man's land* » qu'on peut trouver le passeur vers le pays des contes.

Berlin, deux fois coupée du monde, est en ruine. Mais le Berlin d'avant le mur, d'avant la guerre, le Berlin de toujours, légendaire « pays du récit », commence justement à l'endroit du mur. Voilà encore un paradoxe de la transition. Là où tout s'écroule, où la ville s'efface, où la communication se déchire, naît pourtant la ville, s'invente encore une communication. Comme si, parce que personne n'y peut vivre, tout le monde y projetait ses espoirs. Peut-être n'y a-t-il que sur la page rendue vierge de l'entre-deux que peut s'écrire la fable ? Il faudrait trouver dans chaque ville sa zone d'oubli, où les citadins imaginent en creux le devenir fabuleux de leur cité.

L'étrange espace du *no man's land* est-il aussi sinistre qu'on le pensait ? « Je me sens si bien », dit tout haut Peter Falk, au milieu d'un terrain vague. C'est paradoxalement celui qui n'a rien à faire là, qui joue Peter Falk dans un film sur Berlin, qui dit cela tout haut, à l'attention de l'ange, juste avant la scène du passage. Sûrement, l'entre-deux est sinistre, mais à l'intérieur d'un texte qui lui devient alors fantastique. Et il faudrait prendre au mot l'ange Cassiel lorsqu'il raconte :

Entre les lignes bien gardées il y a un terrain vague, camouflé par une haie ou un fossé. Celui qui s'y aventure tombe sur des chevaux de frise, ou est frappé par des rayons laser. Dans l'eau, ce qu'on prend pour des truites ce sont des torpilles.

2.2. Du rituel à la communauté

De cette fable, nous voudrions en premier lieu isoler un motif central, celui du rituel. Pour exprimer le passage, il fallait au film un rite de passage. On ne s'incarne pas sans cérémonie, on ne passe pas de l'état d'ange à celui d'homme sans une symbolique de mort suivie d'une renaissance. Pour que le public adhère à cette transition, il fallait un décor particulier, une série de gestes décomposés, et répétés.

Nous avons vu, dans la première partie de l'étude, qu'au cœur de la médiation il fallait passer par le rituel, pour la pratiquer, la transmettre et la manifester concrètement. Il s'agit maintenant de faire en quelque sorte le trajet inverse, mais en dépassant la médiation pour arriver à cette communauté singulière qu'elle semble fonder. Ce faisant nous retomberons sur un certain nombre de motifs déjà étudiés, mais nous les appréhenderons sous un angle et dans un contexte différents. D'autres notions viendront par ailleurs étoffer les premières.

Poser la question de la transition dans le domaine de la communication devait nécessairement nous conduire à nous intéresser aux rituels, et en particulier aux « rites de passage », tels que l'anthropologue Arnold van Gennep les a définis au début du siècle (1909). Plus proche de nous, Erving GOFFMAN a étudié ce qu'il appelle les *rites d'interaction* (1974) dans le contexte communicationnel. L'auteur a bien montré qu'au niveau de la vie quotidienne, il existait un certain nombre de règles qui ritualisent les échanges. De notre côté, il s'agira plutôt d'étudier le rituel comme processus de transition entre des ensembles structurés, et moment de médiation pour la communauté.

Posons tout d'abord rapidement notre problématique. Selon Jean Maisonneuve (1988), le rituel aurait deux fonctions sociales essentielles : la régulation et la médiation :

—*Fonction de médiation avec le divin ou avec certaines formes et valeurs occultes ou idéales* : cette fonction [...] tend à se concilier des puissances qui nous échappent : divinités, esprits, bénéfiques ou maléfiques, idéaux, aléatoires. [...]

—*Fonction de communication et de régulation*, par l'attestation et le renforcement du lien social. [...] toute communauté (large ou restreinte), tout groupe partageant un sentiment d'identité collective [...], éprouve le besoin d'entretenir et de raffermir les croyances et les sentiments qui fondent son unité. (Maisonnette, 1988: 13-14)

Une telle définition pose cependant un certain nombre de difficultés. Comment en effet concilier une fonction de médiation avec « le divin » ou les « valeurs occultes idéales », ces « puissances qui nous échappent » selon l'auteur, et une autre de « renforcement du lien social » ? Comment ce qui *échappe* à la structure peut-il à la fois « entretenir », voire engendrer des structures ? Quelle est la relation entre la médiation engendrée par le rituel et la communication ? Pour approcher cette problématique, nous partirons du travail de Victor Turner, dans la mesure où c'est précisément autour de ces questions qu'une grande partie de son travail s'articule.

Passer par le rituel

Victor Witter TURNER⁶ (1920-1983) est un anthropologue britannique diplômé de l'Université de Manchester, où il obtient, en juin 1955, un PH.D en anthropologie sous la direction de Max GLUCKMAN, à l'issue d'une étude ethnographique de deux années et demi en Afrique. Il y réalise une analyse de terrain sur la tribu Ndembu de Zambie, qui l'amène à s'intéresser en particulier aux rituels pratiqués par l'ethnie. Les données qu'il accumule durant cette période seront au fondement de la plupart des recueils qu'il publiera ensuite.

⁶ Les éléments de biographie présentés ici sont fondés en partie sur un article de Beth BARRIE (1998), de l'Université d'Indiana (USA), disponible à l'adresse suivante : <http://www.indiana.edu/~wanthro/TURNER.htm> (dernière consultation : 1^{er} juillet 2005).

Notons qu'à partir de 1961, TURNER effectue plusieurs longs séjours aux États-Unis, où il obtient le poste de professeur au département d'anthropologie de l'Université de Chicago en 1968. *The Ritual Process*⁷ y est publié un an plus tard, et marque un changement d'orientation dans la carrière de l'anthropologue. Sans doute influencé par l'approche transdisciplinaire de certains chercheurs nord-américains (Erving GOFFMAN, Kenneth BURKE et Clifford GEERTZ notamment⁸), TURNER adapte alors les schémas théoriques issus de sa pratique ethnographique à l'étude d'ensembles plus vastes et de phénomènes culturels de masse.

The Ritual Process s'est imposé comme une référence dans le domaine de la recherche sur le rituel, et c'est donc à cet ouvrage que nous nous référerons en priorité. Cependant, dans la mesure où le thème est constant à travers l'ensemble du travail de l'auteur, nous enrichirons cette lecture par celles d'autres publications parues avant ou après. Nous cheminerons avec Turner le long de son ethnographie principale pour repérer le schème du rituel de transition tel qu'il le développe, puis nous tenterons de comprendre son passage délicat à la notion de « *communitas* ».

Le travail de Turner sur le processus rituel s'appuie sur l'étude fameuse publiée au début du siècle par l'ethnologue Arnold van GENNEP et portant sur les *Rites de Passage* pratiqués par diverses sociétés (1909). Dans cet ouvrage fondateur, l'auteur décrit le processus rituel selon trois étapes fondamentales :

[...] j'ai tenté de grouper toutes les séquences cérémonielles qui accompagnent le passage d'une situation à une autre et d'un monde (cosmique ou social) à un autre. Étant donné l'importance de ces passages, je

⁷ Nous avons fait le choix de référer systématiquement à l'édition en anglais du livre de TURNER, dans la mesure où il nous est apparu à la lecture de l'édition française (1990: trad. fr. Gérard Guillet) que celle-ci introduisait un certain nombre d'approximations, voire même de contresens, en ce qui concerne tant le cadre théorique (par exemple le mot « *process* », fondamental dans le travail de Turner, traduit par « phénomène », ou « *anti-structure* » par « contre-structure ») que la méthodologie de l'auteur (par exemple le mot « *infer* » traduit par « déduire »). Nous traduirons nous-même certaines citations intégrées dans le cours de notre texte. Nous conserverons par contre la traduction française des extraits tirés de l'ouvrage *Les Tambours d'affliction* (Turner, 1972), qui ne soulève pas les mêmes difficultés.

⁸ Comme l'indique Roger D. ABRAHAM dans sa préface à l'édition de 1995 (Turner, 1969: vii).

crois légitime de distinguer une catégorie spéciale de *Rites de Passage*, lesquels se décomposent à l'analyse en *Rites de séparation*, *Rites de marge* et *Rites d'agrégation*. [...] le schéma complet des rites de passage comporte en théorie des rites *préliminaires* (séparation), *liminaires* (marge) et *postliminaires* (agrégation) [...]. (Gennep, 1909: 14)

Pour Gennep, les rites de passage s'imposent dès lors que les états entre lesquels le passage doit se faire sont marqués par une « incompatibilité » telle que « le passage de l'un à l'autre ne va pas sans un stage intermédiaire » (1909: 2). L'ensemble du rituel désigne ce stage intermédiaire, cependant une des difficultés de la classification tripartite, note-t-il, réside dans l'« enchevêtrement » remarquable de certains rites, entraînant parfois un *dédoublement* du schéma. La phase dite liminaire d'un rituel peut ainsi à son tour se décomposer en phases de désagrégation, de seuil et de réagrégation, à partir du moment où elle « est assez développée pour constituer une étape autonome » (1909: 14). Si bien que l'auteur met en garde dès le départ de son ouvrage : « on ne saurait atteindre en ces matières un classement aussi rigide que peut l'être celui des botanistes, par exemple » (1909: 15).

À travers le vaste corpus que couvre son étude, c'est d'abord la phase de *seuil* que Gennep s'est efforcé de mettre en évidence. Elle se retrouve, écrit-il, « plus ou moins prononcée, dans toutes les cérémonies qui accompagnent le passage d'une situation à une autre » (1909: 24). Tout rite de passage – c'est même la condition de son repérage en tant que tel – comporte un moment spécial, durant lequel l'individu ou le groupe qui effectue ce passage, « flotte entre deux mondes » (1909: 24).

C'est aussi à cette période cruciale du rituel que s'intéresse Turner. Il prolonge en quelque sorte le travail de catalogage systématique entrepris par son prédécesseur en l'augmentant d'une construction théorique originale fondée sur ses propres observations. Comme lui, il remarque que pendant cette période ambiguë, au cœur de la transition, le sujet fait l'expérience d'une condition singulière, en rupture avec les positions qu'il occupe avant et après le rite, et que cette ambiguïté pose en outre un problème de classification :

The attributes of liminality or of liminal *personae* ("threshold people") are necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locates states and positions in cultural space. Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. (Turner, 1969: 95).

La démarche de Turner consiste à appréhender le motif ternaire de Gennep en termes *structurels*. Dans son livre *The Forest of symbols* (1967: 93-111), il annonçait déjà sa volonté d'analyser la phase de transition en relation avec la structure sociale dans laquelle elle prend place :

If our basic model of society is that of "structure of positions", we must regard the period of margin or "liminality" as an interstructural situation. I shall consider, notably in the case of initiation rites, some of the main features of instruction among the simpler societies. (1967: 93)

Poser l'état transitoire comme « situation interstructurelle » constituait la première étape du renversement de méthode de Turner, qui consistera, ainsi que nous le verrons plus loin, à considérer la période liminaire du rituel comme une manifestation particulière de la situation interstructurelle en général.

Dans l'étude de 1969, L'AUTEUR reprend le problème des rites de passage en tentant d'en extraire le schème élémentaire et d'en inférer certaines propriétés générales. Comment se fait-il que des individus se retrouvent, à un moment donné, en marge de la structure dominante ? Pourquoi le passage d'un statut social à un autre doit-il passer par un moment trouble, ambigu et dépourvu de toute stabilité ?

Notons que la question que nous nous posions au départ se précise. On pourrait en effet se demander si pour « concilier des puissances qui nous échappent », il ne faut pas, curieusement, commencer par disposer d'un endroit et d'un moment intermédiaires, qui échappent justement à la structure sociale. Comme si pour joindre ce qu'on pense immaîtrisable, il était impératif de se mettre soi-même en situation de ne rien maîtriser.

Sémiotique de l'entre-deux

Pour tenter de comprendre comment se manifeste dans les détails la confusion qui semble caractériser la phase liminaire des rituels, Turner procède à une analyse sémiologique minutieuse, dont nous voudrions ici marquer, et discuter, quelques uns des traits principaux.

Turner remarque tout d'abord que les rituels Ndembu se distinguent par l'« importante prolifération » de symboles (1969: 96) auxquels ils donnent lieu :

In an Ndembu ritual context, almost every article used, every gesture employed, every song or prayer, every unit of space and time, by convention stands for something other than itself. It is more than it seems, and often a good deal more. (1969: 15).

Selon lui, « les Ndembu, qui [...] ont remarquablement peu de mythes, compensent cela par une abondance d'exégèses adaptées à des cas particuliers » (1969: 20). Cette pauvreté en mythes est selon nous à mettre en relation avec l'« instabilité structurale » de l'ethnie, dont parle ailleurs l'auteur :

Du point de vue historique, il est vraisemblable que la société ndembu est le résultat d'un croisement [...]. Cependant, du point de vue culturel, les Ndembu représentent peut-être un type social *transitoire*, structurellement instable, qui « sur-compense » son instabilité structurale par une prolifération de mécanismes rituels de réparation. (Turner, 1972: 311; nous soulignons).

Notons ici que si nous nous appuyons, comme Turner le fait, sur « l'hypothèse selon laquelle [...] c'est lorsqu'une petite communauté menace de se disloquer que les rituels sont le plus souvent célébrés » (Turner, 1972: 310), nous tombons sur un dispositif récurrent. Celui-ci pourrait se formuler ainsi : en période de transition, marquée par une tendance à la fragmentation, la société multiplie les rituels de transition, c'est-à-dire, à en croire Lévi-Strauss, des pratiques faisant justement « appel à deux procédés, d'une part le morcellement, d'autre part la répétition » (Lévi-Strauss, 1971: 601).

Turner remarque ensuite que les symboles s'organisent systématiquement par paires d'« oppositions binaires » (1969: 38), et se répartissent sur ce qu'il nomme des « plans de classification » (1969: 41). Dans le cas du rituel *Isoma* par exemple, tout le site de la cérémonie est structuré selon trois axes spatiaux distincts, chacun porteur d'une série d'éléments symboliques opposés deux à deux. Nous reproduisons ci-après un extrait du tableau proposé par l'auteur (1969: 39) :

<i>Longitudinal</i>	<i>Latitudinal</i>	<i>Altitudinal</i>
Burrow/new hole	Left-hand fire/ right-hand fire	Below surface/ above surface
Death/life	Women/men	Animals/humans
Blood/water	Cultivated roots/ bush medicines	Naked/clothed

TURNER insiste sur le fait qu'il n'existe pas de corrélation directe « *entre* » (1969: 39) les colonnes, nous mettant en garde contre la tentation d'associer par exemple un symbole de vie ou de mort sur l'axe longitudinal avec un autre symbolisant la femme ou l'homme sur l'axe latitudinal. Les équivalences ou les rapprochements doivent au contraire être recherchés « *à l'intérieur* » (1969: 39) de chaque série. L'ensemble de ces séries constitue une forme spatiale fortement structurée, sorte de repère sémantique à plusieurs dimensions, à l'origine duquel sont placés les patients, entourés des initiés.

Il faut remarquer qu'à ce stade de l'analyse, tout le rituel apparaît *extrêmement structuré*. Chaque chose, chaque personne est à sa place : d'un côté les hommes, de l'autre les femmes, d'un côté les médecines chaudes, de l'autre les froides, etc., le tout dans un cadre spatial clairement délimité (Turner, 1969: 30). Comment se fait-il

que la confusion transitoire dont parle l'auteur passe par une forme si structurée et si ordonnée ? Tout se passe comme si le village construisait d'abord le décor d'une scène où se jouera ensuite le « drame social » (Turner, 1972: 306). L'ambiguïté ne serait-elle alors que sur les masques ? C'est en effet au niveau des symboles liminaires que tout semble se jouer. Autour, « le rituel offre une scène » (1972: 307), c'est-à-dire un cadre sûr et institutionnel grâce auquel pourront être maîtrisées toutes les exaltations internes.

Or au centre du rituel, il existe un certain nombre d'éléments spéciaux qui rompent avec le principe de structuration statique que nous venons de décrire. Ceux-là traversent, ou *transgressent*, l'ensemble des plans de signification. C'est le cas dans *Isoma* de la poule blanche et du coq rouge, par exemple, qui concentrent à eux seuls la quasi totalité des significations. Ces éléments, à la croisée des axes, accompagnent d'ailleurs au plus près les patients pendant le rite et dynamisent ainsi toute la structure symbolique. *Polysémiques* et *multivocaux* (Turner, 1969: 41), ce sont eux qui permettent le passage salutaire entre les différentes oppositions sémantiques. Résumant leurs propriétés, TURNER écrit :

Such symbols exhibit the properties of *condensation*, *unification of disparate referents*, and *polarization of meaning*. A single symbol, in fact, represents many things at the same time : it is multivocal, not univocal. Its referents are not all of the same logical order [...].(1969: 52)

Prolongeant la réflexion de l'auteur dans cette perspective sémiotique, on peut ajouter que ces entités dynamiques du rituel développent le schéma dans une dimension temporelle et événementielle, et selon un axe syntagmatique : le coq rouge amené par le mari est *sacrifié* au dessus du « feu chaud » (1969: 35), tandis que la poule blanche est portée par la femme pendant tout le rituel et l'accompagne encore pendant la phase de réclusion qui s'en suit, jusqu'à pondre un œuf (1969: 31). Ces symboles, qui peuvent d'ailleurs glisser d'une signification à une autre au cours d'un même rituel, font ainsi le lien entre la structure synchronique et le processus diachronique.

En outre, ce « jeu » au niveau des référents qui caractérise selon TURNER les signes utilisés dans la phase de transition évoque à son tour certaines remarques sur la signification particulièrement complexe de la plupart des symboles et expressions du rituel. L'auteur note en effet :

[...] an important part of the Ndembu explanation of symbols rests upon folk etymologizing. The meaning of a given symbol is often [...] derived by Ndembu from the name assigned to it, the sense of which is traced from some primary word, or etymon, often a verb. Scholars have shown that in other Bantu societies this is often *a process of fictitious etymologizing*, dependent on *similarity of sound* rather than upon derivation from a common source. (Turner, 1969: 11; nous soulignons).

Comment interpréter cela ? Pour comprendre le sens d'un symbole, il faudrait partir, selon les Ndembu eux-mêmes, de son nom, lequel aurait une origine perdue, dérivée par analogie depuis un ou plusieurs autres termes, voisins phonétiquement. On s'étonne que Turner ne s'attarde pas plus sur cette remarque. Plus loin, il décrit le cas suivant :

The *muhotuhotu* tree is used in various ritual contexts. Its meaning tends to be associated by Ndembu with certain of its natural properties, and also with two verbs from which certain ritual experts derive some of its referents. This habit of etymologizing [...] is highly characteristic of Central African exegetics. Whether the etymological explanation of the names of ritual objects and actions is true or false is unimportant. [...] Homonymy is exceptionally useful in ritual where, as I have said, relatively few symbols must represent a multiplicity of phenomena. (1969: 64).

Grâce à cette méthode en effet, les symboles du rituel, et en particulier ceux que Turner qualifie de multivocaux et polysémiques, s'approprient la signification de termes parfois très distants sémantiquement, par simple résonance phonique entre les noms en présence. On comprend dès lors que de tels agrégats puissent servir à plusieurs rituels. Les termes sur lesquels l'emprunt est réalisé communiquent en quelque sorte leur vertu, tout leur champ référentiel, et enrichissent ainsi la signification du symbole. Turner note en outre qu'« il n'est pas rare que les symboles ndembu, à tous les niveaux de la symbolique, expriment simultanément une situation de bon augure et une autre de mauvais augure » (1969: 24). Autrement dit, un certain

nombre de symboles encapsulent des significations si différentes qu'elles peuvent aller jusqu'à se contredire.

Il nous semble par conséquent que ce que Turner appelle la « polarisation du sens » intervient à deux niveaux : d'une part à l'échelle de l'ensemble de la structure spatiale du rituel, où sont positionnés face à face les éléments contradictoires, créant comme on l'a dit un système polarisé au cœur duquel sont placés les patients ; d'autre part au niveau de ce centre, où les symboles que rencontrent les patients, ou qui les accompagnent, condensent en eux-mêmes une série de paradoxes.

Concrètement, alors que le nombre de significations dans l'espace est relativement restreint, on peut penser que l'accumulation de symboles multivocaux au milieu de la période liminaire est telle que la masse des significations tend finalement à *excéder* l'exégèse, ou à rendre possible toutes les interprétations, et toutes les histoires. Cela semble confirmé par le fait, pas rare non plus, que l'exégèse des Ndembu elle-même diverge d'un informateur de l'anthropologue à un autre, parfois de manière non négligeable.

Ce vertige du sens est selon nous très bien rendu par Turner lorsque celui-ci dresse la liste impressionnante des significations drainées par une portion seulement des médecines utilisées pour un rituel :

It would take too long to discuss the meaning of each of these here, suffice it to say that many Ndembu can attach not merely a single significance but in some cases [...] many connotations to a single species. [...] I cannot refrain, however, from mentioning in more detail a smaller set of *Isoma* medicines [...]. (1969: 24).

S'ajoute encore à cela le caractère monstrueux de certaines figurines ou masques de cérémonies, tel qu'en parle ailleurs en détails Turner (1967: 103), assemblages complexes là encore de références croisées. Bref, l'on comprend mieux dès lors que la période liminaire puisse apparaître si confuse. Et elle l'est réellement, en vertu d'une construction lente et laborieuse de la part des Ndembu eux-mêmes. Chaque objet constitue une charge sémantique prête à exploser le moment venu.

Il faut en outre noter que certains rituels s'accompagnent de la prise d'alcool ou d'hallucinogènes (Turner, 1974: 55). C'est le cas du rituel *Isoma*, durant lequel les hommes boivent de la bière à plusieurs reprises (Turner, 1969: 34). Associée à la combinatoire fantastique des symboles, nul doute que la prise de drogues puisse plonger les patients dans une transe mystique. Le « point culminant » du rituel est alors atteint avec le sacrifice :

C'est le « moment » où, selon la croyance indigène, les composants visibles et invisibles de l'ordre cosmique *s'interpénètrent et échangent leurs qualités*. [...] Ainsi, lorsqu'il y a passage décisif d'un statut ou d'un état à un autre, on ressent la nécessité de régénérer les cycles de développement en les mettant en contact avec le monde invisible des ombres, des puissances et de l'Être obscur et autoexistant qui sous-tend toutes choses. (Turner, 1972; nous soulignons).

Le sacrifice est, dirions-nous, le moment sémiotique de la transition rituelle où l'on fait éclater les sens en brisant les symboles⁹ ou en sacrifiant l'un d'entre eux, lorsqu'il s'agit d'un animal vivant – c'est le cas dans *Isoma*, ainsi que nous l'avons vu. Dans tous les cas, le sacrifice constitue le moment de non-retour du rituel, l'instant suprême d'une discontinuité radicale dans le processus, l'événement vide – la mort – du discours où tous les sens à la fois coexistent en un seul point et disparaissent.

Et peut-être est-ce dans ce vide paradoxal, cette béance neutre, ou plutôt neutralisée par l'ensemble du rite, que peut alors avoir lieu la *médiation* entre les sujets en état de transe, et le divin sur lequel ils fondent ensemble leur croyance. On peut également décrire cette expérience comme celle d'une *communion*, ainsi que nous l'avons définie, car les membres de la communauté réaffirment leur unité par rapport à une référence qu'il situent à l'extérieur du groupe.

⁹ C'est le cas du rituel *Chisungu* de l'ethnie Bemba, rapporté par Audrey Richards et commenté par Turner (1974: 297).

Nous constatons une fois de plus que cette communion émerge d'un moment de rupture. Le passage d'un état à un autre d'un individu s'ouvre sur une médiation verticale, tendue vers un tiers distant à partir duquel, en retour, toute la communauté se reconnaît. C'est la raison pour laquelle le sacrifice est au centre du processus, car c'est à travers lui que s'effectue le transfert de la transition, entre individu et communauté par l'intermédiaire du tiers.

Pour conclure cette analyse sémiotique, ajoutons que Turner revient quelques années après *The Ritual Process* sur ces questions. Dans l'ouvrage *Dramas, Fields & Metaphors* (1974), il tente alors d'orienter sa théorie par rapport à la figure de la métaphore. Nous nous garderons bien ici de nous abîmer dans un tel sujet, mais il nous semble important d'en marquer tout de même quelques traits, tout en restant sur son seuil, afin peut-être d'ouvrir une perspective à notre étude. Nous venons d'évoquer le sacrifice comme moment d'un certain *transfert*. Peut-on aller plus loin ? Citons Turner qui cite Nisbet :

And, as Nisbet says: "Metaphor is, at its simplest, a way of proceeding from the known to the unknown. [This corresponds, curiously, with the Ndembu definition of a symbol in ritual.] It is a way of cognition in which the identifying qualities of one thing are transferred in an instantaneous, almost unconscious, flash of insight to some other thing that is, by remoteness or complexity, unknown to us." (1974: 25)¹⁰

Une fois posée cette première analogie – métaphorique sans doute – entre le symbole liminaire multivocal et la métaphore, Turner transfère de la seconde un certain nombre de qualités. C'est en particulier la vertu « créatrice » de la métaphore qui vient enrichir le symbole rituel. S'appuyant sur l'ouvrage de Max Black, *Models & Metaphors* (1962), l'auteur envisage également la liminarité comme moment et lieu de la genèse des concepts (1974: 51).

¹⁰ Le texte cité par Turner est : Nisbet, Robert A. (1969) *Social Changes and History: Aspects of the Western Theory of Development*, London: Oxford University Press, p. 4.

Il est intéressant de constater un certain nombre d'affinités entre les travaux de Turner et ceux de Paul Ricœur, qui pourraient constituer le départ de la réflexion. En premier lieu, un certain nombre d'auteurs cités dans *Dramas, Fields & Metaphors* (I. A. Richards, Max Black, Stephen C. Pepper, etc.) figurent aussi au nombre de ceux dont se sert Ricœur dans ses études sur *La Métaphore vive* (1975).

On peut penser ensuite que le devenir autre du sujet liminaire tel qu'on a déjà tenté de l'approcher sous le nom d'aliénation à travers l'article de Ricœur, pourrait trouver ici son prolongement. La suite de notre étude confirmera ce rapprochement, car nous verrons que le processus rituel est animé d'un mouvement que Turner qualifie lui-même de dialectique.

Enfin, la thèse de Ricœur concernant la métaphore n'est pas sans rappeler certains accents rencontrés dans celle de Turner :

Nous sommes arrivés au voisinage de notre hypothèse la plus extrême : à savoir que la « métaphorique » qui transgresse l'ordre catégoriel est aussi celle qui l'engendre. (Ricœur, 1975: 34).

Ne pourrait-on pas confronter le motif de transition avec cette transgression « d'ordre catégoriel » ? Il conviendrait bien entendu, pour entamer un tel sujet, de confronter la métaphore « vive » de Ricœur avec son envers, si l'on peut dire, que constitue celle de Derrida. Ricœur critique d'ailleurs dans son livre cette métaphore qui s'use et s'efface (Derrida, 1972) et tente de la reconstruire. De la transgression de l'ordre à sa régénération, il y aurait peut-être le temps d'un sacrifice transitoire.

Dialectique du passage

Quittons maintenant l'entre-deux pour revenir au processus du rituel dans son ensemble. On ne sera pas surpris, au regard de ce qui précède, que ce processus prenne la forme et le mouvement, dans le texte de Turner, d'une *dialectique*.

C'est peut-être dans la négativité de la liminarité – cette négativité qu'il essaiera ensuite de renverser – que Turner voit au départ la marque d'une logique de type dialectique. Bien que le terme soit utilisé à plusieurs endroits cruciaux de l'ouvrage, l'auteur reste néanmoins vague sur la justification de son utilisation, excepté une rapide mise en garde contre tout rattachement à la dialectique hégélienne ou marxienne (1969: 83). Nous y reviendrons. Il reste pourtant fondamental, dans la mesure où c'est par ce processus que Turner articule le rituel et la structure sociale, qu'il passe de la « structure » à l'« anti-structure », pour reprendre le sous-titre de *The Ritual Process*.

Dans la première partie de ce travail, nous sommes parti de la médiation, pour y découvrir la dialectique. Nous allons maintenant voir comment, à partir du processus ternaire décrit par l'anthropologue, ressurgit la médiation sociale.

Afin de comprendre comment s'organise le mouvement du rituel selon Turner, il est nécessaire de souligner les deux principales règles d'organisation de la société Ndembu, que sont la filiation *matrilinéaire* et le mariage *virilocal*¹¹. Énonçons-les brièvement : chaque femme quitte le groupe de sa famille pour s'installer dans celui de son mari, mais les enfants nés du mariage restent affiliés exclusivement au premier. Une telle situation crée naturellement des tensions entre les deux familles, et notamment entre les frères de la femme et le mari, car, contrairement à d'autres

¹¹ On trouve également « patrilocal », ce qui signifie la même chose, mais considéré du point de vue global de la famille.

sociétés voisines, il n'existe aucune règle chez les Ndembu fixant le lieu de résidence des enfants. L'autorité venant des oncles, il peut être décidé par exemple que l'adolescent(e) une fois initié(e) au rite de puberté doit rejoindre la famille de sa mère (Turner, 1969: 12).

Une cérémonie rituelle intervient généralement pour remédier à une situation initiale confuse, instable ou déséquilibrée, posant problème d'une manière ou d'une autre à la communauté ou mettant en péril son unité. C'est le cas du rituel *Isoma*, que les Ndembu pratiquent lorsqu'une femme est désignée comme étant incapable d'avoir ou d'élever des enfants. Le rituel peut donc se lire comme une simple cure durant laquelle les patients sont traités par un sorcier. La réussite du traitement repose évidemment sur la croyance totale de l'ensemble de la communauté en son efficacité.

Il faut insister cependant sur le fait que dans l'exégèse Ndembu elle-même, ainsi que l'écrit Turner, le rituel s'inscrit d'emblée dans une problématique qui dépasse le mal concret de la patiente, et le déporte vers un cadre social plus large. En l'occurrence, les rituels tels qu'*Isoma* « sont en fait pratiqués parce que des personnes ou des groupes ont failli à [leur] obligation » principale, celle de « vénérer les ombres des ancêtres » (1969: 11). Plus précisément :

[...] it is the shades of direct matrilineal kinswomen [...] that are held to afflict women with reproductive disorders. [...] They have been caught, so Ndembu regularly say, because they have "forgotten" those shades [...]. The curative rites, including *Isoma*, have as one social function that of "causing them to remember" these shades, who are structural nodes of a locally residing matrilineage. (1969: 12-13).

On peut alors considérer la dynamique du rituel selon deux niveaux, chacun animé de sa propre dialectique. D'une part, au niveau du parcours balisé du rite lui-même – il s'agit toujours d'*Isoma* – la patiente, accompagnée de son mari, va et vient d'un pôle à l'autre d'un tunnel creusé dans la terre, développant un mouvement « dialectique » selon Turner, qui passe symboliquement « de la vie, par la mort, à la vie renouvelée » (1969: 38). L'évidence de ce mouvement est renforcée par la tension

à l'intérieur du système d'oppositions binaires qui, ainsi qu'on l'a vu, structure l'espace.

TURNER suggère d'autre part le fait que cette dialectique symbolique en met en scène une seconde à un niveau plus « profond » :

Perhaps, at the level of "deep structure," one might even connect the movement of the patient in the tunnel with her actual movement through marriage from village to village, matrikin to spouse's kin, and back again on the death or divorce of that spouse. (1969: 38).

Dépassant la vocation curative superficielle, le rituel devient donc une façon de *réguler* au niveau du quotidien toutes les tensions suscitées par le régime de parenté de l'ethnie. L'auteur écrit ailleurs de manière plus affirmative que « la contradiction entre modes de filiation et affinité se retrouve au cœur des drames rituels », et qu'« elle transparaît dans presque tous les épisodes dont il[s] se compose[nt] » (1972: 311). À partir du cas particulier d'un individu, c'est toute la communauté qui revit sur le mode de la mise en scène les paradoxes qui l'animent.

Le rituel prend alors véritablement son rôle social de *médiation*, tel que l'entend MAISONNEUVE (1988: 14). Il réaffirme symboliquement, et collectivement, l'unité du groupe à travers l'actualisation de ses relations critiques et fondamentales. On peut dès lors considérer le rituel comme corollaire d'une sorte de communication de crise, ou prévenant parfois la crise, c'est-à-dire capable d'enrailer les risques de décomposition du social en déplaçant les conflits locaux et individuels au niveau supérieur, moral ou religieux, concernant le groupe entier.

Le problème initial, qu'il soit d'ordre physiologique, psychologique, familial ou déjà social dans le cas d'une querelle entre groupes, est *transposé* au niveau de « l'ordre socio-moral », grâce à l'activation de symboles d'un troisième ordre, religieux et médiateur des deux autres :

Such symbols, then, unite the organic with the sociomoral order, proclaiming their *ultimate religious unity, over and above conflicts* between and within these orders. Powerful drives and emotions associated with human

psychology [...] are divested in the ritual process of their antisocial quality and attached to components of the normative order [...]. (Turner, 1969: 52-53; nous soulignons).

C'est ainsi que se dégage le deuxième mouvement dialectique, homologue du premier : d'une situation initiale instable, on passe à une unité supérieure, par la médiation et le dépassement des oppositions. Et il nous semble, en dépit de la mise en garde de Turner, que l'on pourrait fort bien rapprocher ce dépassement du « dessaisissement » (« *Entäusserung* ») hégélien (Ricœur, 2002). Ricœur écrit en effet de celui-ci, ainsi que nous l'avons vu, qu'il « introduit dans l'indivision et la confusion initiales les médiations grâce à quoi les contradictions sont dépassées. » (2002).

Partant du schème ternaire du rituel tel que l'avait défini Gennep, Turner aboutit à un processus dialectique suffisamment épuré pour être généralisé. C'est au milieu de son ouvrage que se fait la transition vers ce qu'il appelle l'« anti-structure » : l'engendrement et le renouvellement de la structure passe par l'anti-structure.

Au passage, cependant, nous pourrions nous demander si le rituel, l'objet initial de la recherche, n'a pas été sacrifié. Quoi qu'il en soit, nous verrons qu'une telle généralisation pose un problème de méthode, et qu'elle correspond par ailleurs à une radicalisation des positions de recherche de Turner.

L'expérience de la communauté

C'est à l'endroit du dessaisissement dialectique que Turner fait naître la « *communitas* », concept délicat qu'il nous faut maintenant tenter de cerner. Cette notion semble faire corps avec celle de médiation déjà étudiée, dans la mesure où elle intervient elle aussi dans l'entre-deux, et qu'elle met en relation les individus par une référence à une totalité de niveau supérieur. C'est en outre, selon nous, comme

produit de la novation dialectique, introduite par l'aliénation, qu'il faut la situer. Nous voudrions montrer de quelle manière se fait cette insertion dans la recherche de l'auteur, et en tirer peut-être quelques leçons pour notre sujet.

Qu'est-ce que la *communitas* ? Le terme désigne selon Turner, au niveau du rituel, la communion des sujets liminaires, dont ils font *ensemble l'expérience*. Voici le moment de son apparition dans le chapitre central de *The Ritual Process* :

What is important about liminal phenomena for our present purposes is the blend they offer of lowliness and sacredness, of homogeneity and comradeship. We are presented, in such rites, with a "moment in and out of time", and in and out of secular social structure, which reveals, however fleetingly, some recognition [...] of a generalized social bond [...]. It is as though there are here two major "models" for human interrelatedness, juxtaposed and alternating. The first is of society as a structured, differentiated, and often hierarchical system [...]. The second, which emerges recognizably in the liminal period, is a society as an unstructured [...] *comitatus*, community, or even communion of equal individuals [...]. (1969: 96).

Reprenons : l'état par lequel passe le petit groupe de patients dans la période d'entre-deux du rituel s'oppose en tous points à la situation qu'il a connu et qu'il va connaître ; il se caractérise par un *dépouillement* extrême, une *indifférenciation* entre les sujets, un caractère *sacré* et un esprit de *camaraderie* intense. Paradoxalement, cette relation entre les individus, alors qu'elle s'intègre dans un processus de médiation, on l'a vu, est en elle-même, pour Turner, « non médiatée » (1974: 274), « immédiate » et « spontanée » (1969: 127). Il s'agit d'une expérience « existentielle » (1969: 132), « concrète » (1974: 274), dans laquelle « la personne entière, pas seulement [son] « esprit » » est impliquée totalement (1969: 43).

Nous avons tenté déjà de comprendre quelques unes des modalités de cette période durant laquelle le patient ou le groupe de patients « flotte entre deux mondes ». Il nous est alors apparu que l'espace du rituel était dans son ensemble extrêmement structuré, par un jeu complexe d'oppositions binaires, réparties sur plusieurs « plans » ou axes de significations. L'analyse sémiotique issue du travail de Turner a montré en outre que la confusion des sens, au cœur du processus de

transition, était quant à elle savamment orchestrée. Elle procédait d'une multiplication de symboles, enrichis eux-mêmes d'une polysémie démultipliée.

Qu'une expérience mystique de transe partagée ait véritablement lieu pendant le rituel, cela ne fait aucun doute, et nous avons tenté d'en marquer quelques traits, mais il nous semble important d'en bien situer les limites et les conditions. Dès lors, c'est à l'intérieur de ces limites qu'il faut aussi situer le concept de *communitas*. Où est l'indifférenciation ? Il serait vraisemblablement difficile de la loger dans l'espace du rituel, qui apparaît davantage caractérisé par un *excès* de différences. S'il faut chercher l'indifférencié à l'intérieur du rituel, le sacrifice apparaît peut-être comme le *moment* de sa manifestation. C'est le moment neutre de la décharge sémantique, l'instant nul du vide juste après le trop plein.

Le reste de l'indifférenciation est porté par les sujets eux-mêmes. La *communitas* serait une espèce d'agrégation transitoire et fugitive, une communauté de crise, si l'on peut dire, émergeant pendant la phase de transe du rituel entre des personnes réduites à une passivité totale, et soumises ensemble à une importante pression sémiotique. Turner résume ainsi leurs caractéristiques :

The neophyte in liminality must be a *tabula rasa*, a blank state, on which is inscribed the knowledge and wisdom of the group, in those respects that pertain to the new status. [...] They have to be shown that in themselves they are clay or dust, mere matter, whose form is impressed upon them by society. (1969: 103).

De cette observation faite dans le cadre du rituel, TURNER « infère » la dynamique de « la vie sociale » dans son ensemble, qu'il qualifie encore de « dialectique » (1969: 97). Toute société serait ainsi soumise à un mouvement alternatif, passant successivement par un bas et un haut, la *communitas* et la structure. La *communitas* liminaire ne serait, dans cette nouvelle configuration, qu'une manifestation *particulière* de ce processus social global.

On peut penser cependant qu'en transférant de cette manière le processus du niveau du rituel à celui du social en général, on perd la *mise en scène* qui semble pourtant être inséparable du premier, comme l'écrit ailleurs l'auteur :

Ritual liminars are often moving symbolically to a higher status, and their being stripped of status temporarily is a "ritual", an "as-if", or "make-believe" stripping dictated by cultural requirements. (1974: 233).

Nous pensons par conséquent qu'il faut circonscrire la *communitas* au cadre fixé par le rituel, et au-delà du rituel à la mise en scène sur laquelle il repose. À la lecture des derniers chapitres du livre, force est de constater que Turner s'écarte parfois considérablement du rituel. Le mouvement n'est alors pas celui d'une abstraction, mais plutôt ce qui nous paraît être une substitution de l'objet de recherche. On peine, en somme, à accompagner TURNER dans son passage de la liminarité à la *communitas* généralisée, tout comme on a quelque difficulté à envisager l'idée de « transition permanente » (1969: 107) par laquelle il justifie ce passage.

Il semble en outre que l'on ait affaire dans le texte à un certain retournement de méthode, dans la mesure où le schéma induit de l'observation du rituel dans la première partie bascule ensuite en un sous-ensemble particulier d'un dispositif théorique plus vaste et excédant le cadre de référence. La contradiction que nous souhaitons marquer réside dans le fait que dans la première partie du livre la phase centrale du rituel donne lieu à ce que TURNER appelle la *communitas*, tandis que dans la seconde c'est la *communitas* qui devient le principe premier duquel découle celui de liminarité. Par ailleurs l'aspect transitoire, essentiel dans le processus, est perdu dans ce nouveau schéma :

Communitas breaks in through the interstices of structure, in liminality; at the edges of structure, in marginality; and from beneath structure, in inferiority. (1969: 128)

Selon l'auteur, le concept généralisé de *communitas* se manifesterait selon plusieurs modalités, et la communion liminaire ne serait plus que l'une d'entre elles.

Nous ne suivrons pas Turner dans cette direction. Pour nous en tenir au rituel, nous dirons qu'il *peut* manifester une forme de communauté particulière entre les patients, parce qu'ils vivent ensemble le moment critique d'une transition, et parce que la mise en scène impressionnante qu'on leur impose les place de façon temporaire dans une situation ambiguë, instable et extraordinaire¹². C'est la société elle-même qui les soumet au rituel, et qui les maintient justement en elle en leur transmettant les règles dont elle est constituée. Cela n'empêche pas que les patients du rituel fassent effectivement l'expérience spéciale d'une communion, mais c'est alors dans un rapport à *toute* la communauté qu'elle s'exprime. C'est en relation avec le tiers de la médiation, la référence commune qu'ils se reconnaissent.

¹² Lévi-Strauss parle pour sa part de « transitions imaginaires » que la société « demande, et même impose » aux individus placés « hors système ou entre deux ou plusieurs systèmes irréductibles. » (1950: xx).

Au terme de cette étape, nous sommes en mesure de proposer un deuxième schéma à partir de celui de la médiation (figure 1, p. 46). La figure 2 ci-après reproduit le processus de la transition tel qu'on l'a envisagé dans le cadre du rituel : pour passer de l'état A à l'état A', le patient doit faire l'expérience singulière de la liminarité, au cours de laquelle il est mis en condition d'accéder à une unité fondamentale, transcendante et absolue.

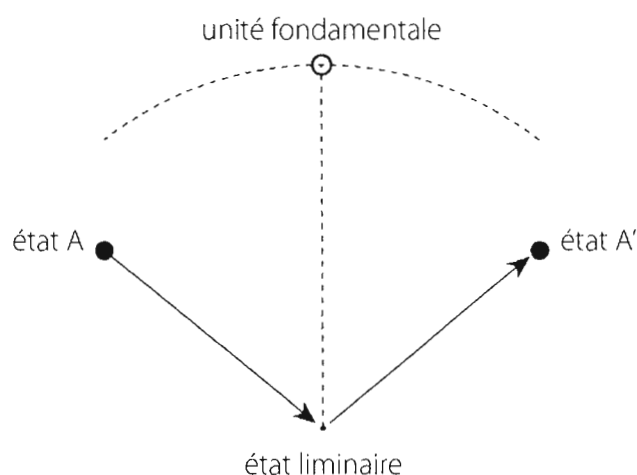


Figure 2. Transition rituelle AA'.

Comparons maintenant les deux figures. Remarquons tout d'abord que dans celle de la médiation, les deux pôles du schéma étaient occupés par les locuteurs de la communication. Entre eux s'intercalait un médiateur, chargé de manifester une relation transcendante et verticale avec le tiers. Si celui-ci est toujours présent dans la figure de la transition rituelle, les trois autres sujets ont changé. Cette fois ce sont les deux états du sujet en transition qui occupent les pôles latéraux, reliés l'un à l'autre par l'état liminaire.

La relation centrale, quant à elle, reste intacte. L'individu placé au milieu du processus entretient une relation avec un principe tiers, extérieur au rapport de deux pôles latéraux. C'est ici, pensons-nous, que le motif de transition adhère à celui de la médiation. Pour assurer la continuité horizontale du système, la transition s'ouvre sur

une discontinuité, par laquelle elle convoque un tiers situé à la verticale du premier niveau et le dépassant. Dans le contexte de la dialectique, ce moment d'ouverture est celui de l'aliénation, c'est-à-dire un mouvement de transgression qui excède le niveau et l'ordre de départ pour en instituer un nouveau, supérieur et englobant le premier.

Pour finir, il apparaît donc que la transition se construit sur deux principes dont la coprésence est indispensable à sa réussite. D'une part, l'espace dans lequel elle s'insère doit être marqué d'une négativité. Si l'on considère le mouvement central du schéma comme l'élément essentiel de la transition, il faut en quelque sorte qu'une négativité *préexiste* à son apparition. Le mur, l'entre-deux, la béance indifférenciée est nécessaire pour que la transition puisse construire sa médiation. Dans notre première fable, cette rupture consistait en un défaut de communication et une ligne brisée entre les deux locuteurs figurée par l'escalier, tandis que dans la deuxième, c'est le *no man's land* qui tenait le rôle négatif de séparateur entre les deux parties de la ville.

Une fois qu'il est creusé par cette négativité, l'espace n'est pas encore un espace de transition. Pour que celle-ci advienne, il faut une novation. Un sujet doit transgresser la limite et venir habiter l'entre-deux. C'est là que, seul au monde, retiré du social, extirpé des structures, il peut penser à nouveau le monde. Le « je » de l'entre-deux peut alors devenir un « nous », s'inventer une forme de communauté et renouer avec une autre totalité, devenir « autre ».

D'un pôle à l'autre de la transition, que s'est-il passé ? L'autre est-il le même qu'au départ ? Non, puisque justement il est autre. Mais l'essentiel est que cet autre n'est plus situé sur le même niveau que le même. En passant par le tiers, en s'aliénant vers une extériorité, le sujet change de statut, transgresse un ordre. Et dès lors la transition change l'espace sur lequel elle s'effectue. L'espace devient lui-même autre, depuis une extériorité qui lui est étrangère. C'est ce transfert de sens que nous souhaitons maintenant étudier, à travers l'analyse d'un espace de transition concret, dont nous tenterons de comprendre, étape par étape, le processus. Ce travail sera aussi l'occasion de tester sur le terrain la validité de nos hypothèses.

2.3. L'espace de transition

Franchir l'entre-deux



Photographie 1. Rue Saint Grégoire, Montréal, 22 juin 2005.

« Enfin... nous y sommes, face au Parc Laurier », signale au passant le texte principal d'un panneau planté rue Saint Grégoire à Montréal, dans la perspective de l'ancienne usine d'incinération de déchets des Carrières, toute proche et toujours debout. Sur le seuil du chantier récemment décontaminé qui borde la voie ferrée, il faut tourner le dos au panneau, pour voir le parc. Il faut tourner le dos à la promesse et imaginer qu'on y est, face au parc Laurier, que, même, on y est bien.

Mais entre-temps, entre-deux, un cratère de météorite creuse le milieu de la chaussée, et nous sépare du bel espace vert dont le panneau parle : on s'affaire dans les égouts. Entre le lieu où s'énonce la promesse et celui de sa référence, malgré la flèche qu'on a pris soin d'ajouter au texte pour prévenir toute équivoque, rien n'y fait,

on ne passe pas. De l'autre côté, à l'endroit où s'élèveront bientôt les nouvelles résidences, l'effort d'imagination est encore plus difficile. Il faut faire abstraction du chantier, des terrains vagues, de la voix ferrée du Canadien Pacifique, et surtout de l'imposante usine qui se dresse là, en plein milieu, avec ses deux cheminées de soixante quinze mètres et sa rampe circulaire immense. Il faut oublier qu'on y brûlait encore des tonnes de déchets quotidiennement il y a à peine plus de dix ans.

La zone sur laquelle est implantée l'usine est un espace charnière de la ville. Elle marque d'une part la frontière entre l'arrondissement du Plateau-Mont-Royal, au sud¹³, et celui de Rosemont-La-Petite-Patrie, au nord ; elle s'insère d'autre part à la limite nord-est du secteur « Centre » de Montréal dans son ensemble. Une voie de communication sépare ici, comme ailleurs, deux parties de la ville. Tout le long de cette bande, les anciennes zones industrielles se succèdent, donnant l'impression d'une ville à l'arrêt. Garages, entrepôts, fournisseurs de pièces détachées, bric-à-brac de ferraille alternent de chaque côté des rails, mais pas âme qui vive. C'est le *no man's land* : un espace où le piéton n'a rien à faire, qu'il faut longer pendant des kilomètres avant de trouver un passage, une zone continue qu'on ne peut franchir autrement que par des tunnels. À ciel ouvert, les plus téméraires enjambent la voie ferrée, à leurs risques et périls, et se faufilent à travers les grillages éventrés pour rejoindre l'autre bord, comme s'ils traversaient en fraude une ligne de démarcation.

Or depuis quelques années, comme l'écrit Simon Diotte dans le quotidien *La Presse*, le Plateau étant un des quartiers les plus prisés de la ville, la demande en logements « est tellement forte que des zones moins propices à l'habitation sont envahies » par les chantiers, notamment au nord où « le promoteur « Le Jardin en ville » construit les « Cours du parc Laurier » et le « Jardin d'Héraclès » », en dépit des nuisances causées par la proximité immédiate des rails (Diotte, 2004). Pour atténuer

¹³ Les points cardinaux de Montréal sont particuliers. La grille orthogonale s'est en effet élaborée depuis le fleuve Saint Laurent, selon un axe dit nord-sud qui est en fait un axe nord-ouest – sud-est. Par commodité, nous utiliserons le système local.

celles-ci, il a même été érigé un « mur acoustique » de plus de cinq mètres de haut (voir photographie 1), ce qui a encore aggravé la séparation entre les deux arrondissements : désormais, on ne s'entend plus d'un côté à l'autre du mur¹⁴.

La zone tampon que constitue ce territoire n'est pas – ou pas encore – un espace de transition. Il s'agit plutôt d'une zone *en transition*, *en mutation*, rattrapée par l'urbanisation, mais incapable de lier entre elles les parties qu'elle délimite. Elle tend même à durcir la scission, renforçant le premier rempart en fer par des contreforts en béton. À l'endroit où l'on voudrait qu'elle s'établisse enfin, la communication semble plus que jamais rompue, et la progression régulière des constructions immobilières, que pourtant rien n'arrête, ne fait qu'actualiser la rupture.

D'où vient qu'il y ait ainsi des lignes infranchissables au cœur des villes modernes ? Ont-elles toujours existé ? Qu'y avait-il avant ?

Lorsqu'on interroge les cartes, on remarque en premier lieu que la rue qui borde l'usine au nord contraste par son étrange courbure avec la grille orthogonale sur laquelle s'est construite la ville dans son ensemble. « La rue des Carrières, apprend-on, qui serpente entre l'actuelle rue Mont-Royal et le boulevard Rosemont, l'ancienne Côte de la Visitation, apparaît sur une carte topographique comme une stratégie pour négocier un passage régulier. » (Dufresne & Hardy, 2003: 14). Analysons cela de plus près.

Il est intéressant de constater que la zone qui sépare les arrondissements aujourd'hui n'a jamais été habitée. Dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, au moment où la grille des parcelles rurales s'étend sur toute l'île de Montréal, Jean-Claude Marsan indique que le terme de « côte » désigne « les alignements de censives disposées perpendiculairement (ou presque) aux cours d'eau » (1994: 51). Or la

¹⁴ Voir l'article en ligne sur la polémique du mur, de Carole le Hirez (3 mars 2005), « Mur du Plateau : Une première rencontre « décevante » », in *Arrondissement.com*, disponible à l'adresse Internet suivante : <http://arrondissement.com/plateaumontroyal/article.asp?id=3953> (dernière consultation le 1^{er} juillet 2005).

plupart des côtes de Montréal « sont séparées par une large bande de terre non concédée. » (1994: 53). Cette bande est généralement occupée par un cours d'eau, ou toute autre aspérité du terrain rendant celui-ci inexploitable, au moins à court ou moyen terme. C'est ainsi que la côte, séparée par ces zones neutres, forme en elle-même un ensemble autonome, découpé sur une topographie :

La côte, ou le rang, constitue en fait l'unité territoriale élémentaire de cohésion sociale et se définit spatialement, au point de faire naître chez le censitaire une identification profonde à un territoire propre et un sens d'appartenance à une communauté humaine spécifique. [...] dans l'immense seigneurie de Montréal, plusieurs côtes furent d'abord établies ici et là comme des entités totalement autonomes [...]. La côte a pu remplir ce rôle parce que son aire territoriale, déterminée à l'avance, permettait de tenir compte de la topographie naturelle [...]. (Marsan, 1994: 51).

Nous pourrions développer cette étude historique et l'étendre à quantité d'autres lieux de la ville. Est-ce une surprise de constater que la première frontière de Montréal, les fortifications de Ville-Marie, s'inscrit à l'endroit d'un marécage et d'un cours d'eau que le comte Colbert de Maulevrier qualifiait, en 1798, de « ruisseau bourbeux » rendant toute la zone insalubre (Marsan, 1994: 137) ? Ces fortifications seront à leur tour relayées, dans les années 1960, par l'Autoroute Ville-Marie, qui accentuera la frontière et laissera de chaque côté de son passage des « terrains vagues » et des parcs de « stationnement de fortune » (Lens, 1992: 17).

L'essentiel pour nous est de bien comprendre que personne n'a jamais habité longtemps dans le *no man's land*. Autrement dit, les zones de vide ont toujours eu tendance à rester vides. En outre ces espaces ont une histoire plus ancienne que la ville, ils sont la trace du terrain dans les creux du territoire. Un marécage, un cours d'eau, une montagne ou une forêt : on construit toujours autour d'eux et sur leur seuil, on négocie avec eux du mieux qu'on peut. Et les stratégies qu'on développe pour les contourner au plus près, même après que les moins résistants d'entre eux ont disparu, en prolongent l'existence dans la ville. Une route qui serpente dans un espace quadrillé devient la trace d'un aménagement affecté par les aspérités de la topographie. Plusieurs siècles d'histoire s'y retrouvent condensés d'un seul coup.

Là où la ville s'arrête, elle s'est toujours arrêtée, et les traces sédimentées de son usure donnent à l'espace de la limite la valeur d'un monument silencieux, d'un monument en puissance. La construction d'une usine d'incinération de déchets en face d'un parc public, lequel correspond d'ailleurs à l'emplacement d'une ancienne carrière¹⁵, marque une certaine rupture avec cette histoire, bien que le bâtiment accentue une scission qui préexistait à son érection. Mais même s'il n'a pas été conçu pour servir de monument aux citoyens, l'incinérateur, du haut de ses deux tours, parce qu'il s'inscrit dans un contexte chargé de sens, *peut* devenir le point charnière d'une *reprise* de sens.

Nous pensons, au regard de cette analyse, qu'il faut considérer les espaces frontières comme des zones chargées de sens en puissance, c'est-à-dire des terrains disponibles, capables d'accueillir toutes les significations. Ces espaces sont des repères libres sur lesquels on peut accrocher des constructions symboliques. Une telle capacité est selon nous tributaire de deux facteurs. En premier lieu, pour devenir ces repères, les espaces en question doivent avoir une histoire, une certaine ancienneté qui en fait des éléments appartenant à la toute première structure de la ville. En second lieu, il faut qu'il y ait une rupture avec cette histoire : un élément étranger qu'on construit là, profitant d'un terrain rendu vacant par la perte de fonction et la disparition d'un usage. Cette rupture fait alors de ces espaces des territoires médiats ambigus, à la fois vides et pleins, zones d'oubli et d'histoire, dont la mémoire morte devient espace de sens vacant, prêts à servir la cause de ceux qui viendront y inscrire leur texte et leurs significations, prêts à accueillir de nouvelles médiations.

¹⁵ « Le village des Carrières accueillait les ouvriers des carrières Dubuc et Limoges, situées à l'emplacement actuel du parc Sir-Wilfrid-Laurier. Il était au départ concentré autour du chemin des Carrières [...] ». Source : Ville de Montréal (2005), *Unité du paysage (4-16)*, document en ligne à l'adresse suivante :

http://www2.ville.montreal.qc.ca/cmsprod/fr/arr17/fichiers/cms/publications/unite_de_paysage_4-16.pdf (dernière consultation le 1^{er} juillet 2005).

Écrire la transition

Arnold van Gennep, l'ethnologue dont nous avons déjà abordé le travail sur les *Rites de passage* (1909), s'est intéressé, dans le même ouvrage, à l'entre-deux des frontières. Voici en quels termes il en parle :

Chez nous, actuellement, un pays touche l'autre ; il n'en était pas de même autrefois, alors que le sol chrétien ne formait qu'une partie seulement de l'Europe ; autour de ce sol, il existait toute une bande neutre, divisée dans la pratique en sections, les marches. Elles ont peu à peu reculé, puis disparu, mais le terme de lettre de marche (ou de marque) garda le sens de lettre de passage d'un territoire à un autre à travers la zone neutre. Les zones de cet espace jouèrent un rôle important dans l'antiquité classique, surtout en Grèce ; elles étaient le lieu du marché, ou le lieu du combat. (1909: 23).

La marche, ou marche-frontière, désigne la « frontière militaire d'un état »¹⁶, une « province frontalière particulièrement exposée en temps de guerre. »¹⁷. Ainsi, en France, selon Barrès, « la Lorraine, il ne faut pas se lasser de le redire, est une marche frontière, et les marches sont par définition des terres de résistance et de conflit, donc d'antithèse. »¹⁸ L'intervalle vide de la frontière serait-il l'espace liminaire d'une possible dialectique ? Si la frontière arrête, à la limite, l'espace d'entre-deux est quant à lui poreux. C'est là qu'ont lieu les désertions, les transgressions, les passages illicites et les contrebandes. La marche est un territoire médial, soumis à aucune autorité directe, et qu'on peine à contrôler. Citons encore Gennep :

Chez les demi-civilisés, [...] [c]es zones sont ordinairement un désert, un marécage et surtout la forêt vierge, où chacun peut voyager et chasser de plein droit. [...] les deux territoires appropriés sont sacrés pour qui se trouve dans la zone, mais la zone est sacrée pour les habitants des deux territoires. Quiconque passe de l'un à l'autre se trouve ainsi matériellement et magico-religieusement, pendant un temps plus ou moins long, dans une situation spéciale : il flotte entre deux mondes. C'est cette situation que je désigne sous le nom de *marge*. (1909: 23-24).

¹⁶ Littré, article « marche ».

¹⁷ *Trésor de la Langue Française*, article « marche ».

¹⁸ Barrès (1923), *Maîtres*, p. 260, cité par le TLF, *idem*.

Bien entendu, les marches montréalaises sont autre chose que des frontières d'états. Cependant elles délimitent clairement des ensembles dont nous avons vu qu'ils étaient dès l'origine autonomes et séparés les uns des autres. Le rapprochement nous semble donc pertinent dans une certaine mesure. Si franchir le marécage nécessite un rite de passage, qu'en est-il de l'Autoroute Ville-Marie à Montréal, construite à l'emplacement d'un ancien marécage ? La frontière a-t-elle conservé ce potentiel symbolique de la liminarité ?

L'entre-deux est un espace ambivalent, où peut avoir lieu une communication, une médiation ou une interaction entre des locuteurs ; la marche-frontière est l'endroit possible du marché, de la rencontre ou de la guerre. Pour Michel de Certeau, la frontière est ce qui articule l'espace : les différentes régions se rencontrent et interagissent dans un procès « interlocutoire », au sein duquel la frontière tient un « rôle médiateur » (1980: 186) ambivalent, créant « la communication autant que la séparation » (1980: 186-187). Le poème qu'il cite de Morgenstern, véritable fable de l'entre-deux, est remarquable :

« Il était une fois une clôture à claire-voie/avec des espacements pour voir au travers./Un architecte, qui vit la chose,/soudain un soir s'en approcha/et s'empara des espacements/pour bâtir une vaste demeure./Alors le Sénat à son tour s'en saisit,/cependant que l'architecte s'enfuit/jusqu'en Afri-ou-Amérique »¹⁹

En travaillant sur une scène du film de Wim Wenders, nous avons montré que l'entre-deux était un espace propice à la fabulation. Mais cette fabulation, ainsi que le suggère le poème, vient *après* la rupture. Ce n'est qu'une fois l'espace de la communication interrompu, et une fois son accès barricadé, qu'un architecte peut passer la limite et s'installer dans l'entre-deux pour y matérialiser son rêve de ville. S'il parvient par son ouvrage à faire la médiation avec le reste de la ville, alors la

¹⁹ Morgenstern, Christian (1965), « Der Lattenzaun », in *Gesammelte Werke*, Munich, R. Piper, p. 229. Cité par Certeau (1980: 187).

polarité s'inverse, l'espace devient attractif et le tiers du social, l'institution, ou la loi, peut prendre possession de l'endroit et en faire un lieu avec un nom propre.

Sans quitter la fable, voyons maintenant comment celle de l'incinérateur des Carrières s'est écrite. En septembre 2004, le collectif « Champ Libre », qui se définit comme « centre de création et de diffusion interdisciplinaire en art »²⁰, investit le site de l'incinérateur des Carrières pour y présenter la « 6^e Manifestation Internationale Vidéo & Art Électronique de Montréal », sur le thème du « désert ». C'est la relation paradoxale entre un tel événement et le lieu où il prend place que nous voudrions ici tenter de comprendre, à la lueur de nos développements précédents.

Pour le directeur artistique de l'événement, François Cormier, urbaniste – et architecte de la fable – « le feu et la régénération, sont les deux éléments principaux qui caractérisent le choix de l'incinérateur des Carrières [...]. » (2004: 1). C'est ici que commence l'écriture de la transition, et tout est prêt pour la recevoir. Le lieu où l'on brûlait les débris de la société devient celui où l'on réinvente la société et avec elle tout ce qui y adhère. Il s'agit d'y « transformer les ordures en culture » (Vanlaethem, 2004: 2), de renouveler tous azimuts par la magie du renversement, aussi bien l'« urbain », l'« architectural » que le « social » (Cormier, 2004: 1).

La métaphore du désert, dès lors, ne demande aucune justification. Elle fonde le décor liminaire de l'exposition, la « *tabula rasa* » comme dit Turner (1969: 103) sur laquelle pourront s'inscrire en positif toutes les significations possibles. À l'instar du rituel, l'espace se charge de signes complexes et monstrueux, le meilleur exemple étant sans doute l'événement « PINGPONGCOUNTRY » où un artiste néerlandais venu de Berlin invite les participants à courir autour d'une table de tennis sur fond de musique country électronique... Tout est permis du moment qu'au milieu d'un grand écart sémantique se crée un vide désertique.

²⁰ Nous renvoyons au site Internet du collectif : <http://www.champlibre.com> (dernière consultation le 1^{er} Juillet 2005).

Entre ping-pong et western, l'intervalle s'étire et devient habitable, parce qu'il fait sens par rapport au lieu : au cœur de la ville et pourtant pas dans la ville. On cherche le tiers, là encore, par un mouvement d'extériorisation dans un grand vide intérieur, au milieu d'un système polarisé. Ainsi Pierre Bongiovanni, président d'honneur de la manifestation, écrit :

Nous avons exporté clandestinement nos consciences à l'extérieur de nous-mêmes, au-delà des casemates domestiques et des zones des combats quotidiens, pour les stocker dans les immensités désertiques en attendant d'en retrouver l'usage. Il se peut que nous en perdions définitivement la trace, la preuve, le goût. [...] Les déserts sont du concentré de conscience endormie en instance de redéploiement. (2004: 1).

Il faut se perdre pour se retrouver, s'oublier pour se régénérer, sortir de chez soi pour se retrouver chez soi, etc., les motifs attendus de la dialectique entrent en scène. Le désert urbain figure le vide de la conscience, dépouillé des structures extérieures, la matrice vierge à partir de laquelle une autre ville peut s'inventer. La transition passe alors par le moment de sa médiation.

Il nous semble qu'un tel événement tire sa force d'un défi initial : écrire la ville dans les interstices de la ville. Les zones d'entre-deux sont des zones d'oubli et de perte, mais aussi, peut-être, des espaces de médiation et de fabulation. Qu'un collectif d'urbanistes, d'architectes et d'artistes décide d'y fêter la ville, d'y construire sa symbolique, et paradoxalement, c'est tout le sens de la ville qui converge et s'accroche au repère vacant, pour en faire un monument. Ont-ils réussi leur médiation ? Cela ne fait aucun doute pour France Vanlaethem, directrice d'un programme universitaire de « connaissance et sauvegarde de l'architecture moderne » : « Malgré son jeune âge, écrit-elle, l'incinérateur des Carrières n'est-il pas un élément d'intérêt du patrimoine moderne de Montréal, sinon du Québec ? » (2004: 2).

CONCLUSION

Toutes les villes ont leurs frontières. Mais poser la transition, c'est exclure la marge au profit du passage, ou considérer que l'extériorité est à chercher en plein milieu. Parce qu'elles résistent à l'intégration dans le tissu urbain, ces zones de flottement posent question. Ce sont les zones du questionnement car elles offrent justement l'écart critique du commentaire, à l'intérieur même du système dans lequel elles s'insèrent.

Si l'on pense la communication comme un processus ternaire, c'est-à-dire capable d'accueillir le tiers dans sa définition, qu'il soit éthique ou culturel, la transition est peut-être la mise en scène de ce tiers-là. La transition serait alors l'espace et le temps de la figuration du tiers dans la communication. Mais son genre à elle, c'est encore celui de la fiction, car elle est toujours à côté et décalée des choses.

Si la communion passe par une référence commune, la transition est le moment de ce passage, si bien qu'elle est toujours tendue vers l'extérieur de la communauté. Elle est toujours même extérieure aux locuteurs, et concerne plutôt l'intermédiaire, qu'il soit médiateur ou messenger, c'est-à-dire celui qu'on désigne pour assumer la relation avec le tiers. Turner dit du rituel qu'il est un drame, nous pourrions ajouter qu'il est un drame moins pour celui qui le joue que pour la communauté qui y assiste. La transition est vécue par le patient du rituel mais pour lui elle est une expérience réelle d'indifférenciation, d'abaissement, voire d'humiliation, de *communitas*. La transition, pour lui, est une transe. Question de point de vue.

Au début d'un manuel sur le bon usage des transitions à l'écrit, Victor C. Pellegrino propose des paragraphes de démonstration. Un premier texte, accompagné de la mention « POOR », et qui se caractérise selon l'auteur par un manque évident de cohésion, est ensuite présenté une seconde fois, mais dans une formule – « BETTER » – enrichie de quelques mots de transition permettant à la fois de rendre la lecture plus fluide et de favoriser une meilleure compréhension de la part du lecteur. L'objectif du manuel est de fournir huit méthodes efficaces pour la négociation des transitions dans le texte, et ainsi de faciliter la communication par l'écrit (Pellegrino, 1993: 12-13).

Dans la seconde version du « faux » texte, les mots rajoutés par rapport à l'original apparaissent en *italiques*, afin d'être immédiatement repérables. Sans cette précaution, la lecture glisserait sans doute sur ce texte et l'on ne situerait pas précisément les différences, puisque le but des mots de liaison est justement de faire glisser la lecture. Or, avant qu'ils n'aient été introduits, la lecture heurtée du texte fragmenté donnait clairement l'impression d'un *manque* de liaison. On a donc comblé un manque par une transition qui n'a pas fait qu'effacer le manque, mais s'est elle-même emportée dans l'effacement. Si bien qu'il a fallu, pour la faire voir, la rendre *visible, insistante*. L'emphase fait cependant courir un autre risque, celui de ruiner l'effet recherché en donnant l'impression d'un texte dont la structure est trop appuyée, trop évidente. Le lecteur du manuel pourrait alors se dire : voilà un texte qui utilise le guide des transitions, mais qui *manifestement*, en abuse... Bref, pour que l'exemple fonctionne, il faut cesser de le lire – c'est-à-dire de le voir –, pour l'entendre. Il faut en somme lire au moins deux fois le texte : la première pour repérer les transitions ; la seconde pour les oublier ou en faire abstraction, et se concentrer sur l'effet global.

Ce que cette histoire met en lumière, c'est la capacité communicationnelle des transitions. Nous en avons nous-même rédigé quelques unes dans le cours de cette étude mais ce faisant, notre objectif n'était pas de combler des vides, ou plutôt, notre volonté n'était pas de faire passer des discontinuités pour des continuités. Sinon, à

quoi bon fragmenter le sujet en parties ? Le but de ces stratégies était tout autre, il s'agissait non pas de dissimuler l'armature mais de la révéler. Les passages de transition sont ainsi les moments d'un texte où l'auteur s'approche de son lecteur et lui commente ce qu'il est en train de faire. Les zones interstitielles du texte ouvrent une brèche qui, en retour, permet au lecteur d'habiter le texte à l'endroit même de son écriture.

BIBLIOGRAPHIE

La première date est celle de l'édition originale. La date entre crochets renvoie à l'édition étudiée.

AUGÉ, Marc

(1992). *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil, collection «La librairie du XXe siècle».

(2003). *Le Temps en ruines*. Paris: Galilée, collection «Lignes fictives».

BENJAMIN, Walter (1989). *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*. Paris: Éditions du Cerf, collection «Passages». Traduction française: J. Lacoste.

BONGIOVANNI, Pierre (2004). «Sous le soleil exactement» in *Champ Libre*, vol. 6, «Désert», septembre 2004, p. 1.

BRIANT, Vincent De & Yves Palau (1999). *La Médiation. Définition, pratiques et perspectives*. Paris: Nathan Université, collection «128, sciences sociales», 128 p.

CARONTINI, Enrico & Charles Perraton (1986). *Du Côté de la raison... ordinaire. Outils pour l'analyse des pratiques de communication*. Montréal. Département des communications, UQÀM. Inédit.

CERTEAU, Michel De (1980 [1990]). *L'Invention du quotidien, Tome I: Arts de faire*. Nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard. Paris: Gallimard, collection «Folio/essais, 146», 350 p. Édition originale: Paris, Union Générale d'Éditions, collection «10/18», 1980.

CORMIER, François (2004). «Poétique Désertique» in *Champ Libre*, vol. 6, «Désert», septembre 2004, p. 1.

DERRIDA, Jacques (1972). «La Mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique» in *Marges – de la philosophie*. Paris, Éditions de Minuit, collection «Critique», p. 247-324.

DIOTTE, Simon (2004). «La Construction atteint un niveau record dans le Plateau» in *La Presse*, 11 novembre 2004. Montréal.

DUFRESNE, Michel & Groupe Cardinal Hardy (2003). *Étude de la forme urbaine: caractérisation du secteur Centre. Rapport final, dossier 46-31, mars 2003*. Montréal, 75 p. Version en ligne: http://www2.ville.montreal.qc.ca/plan-urbanisme/pdf/connexes/etude_formeurbaine_centre.pdf (dernière consultation: 1er juillet 2005).

GENNEP, Arnold Van (1909 [1981]). *Les Rites de Passage*. Paris: Picard, 286 p. Édition originale: Émile Nourry (augmentée en 1969). Titre original: *Les Rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*

- GOFFMAN, Erving** (1974 [2003]). *Les Rites d'interaction*. Paris: Éditions de Minuit, collection «Le Sens commun», 230 p. Traduction française: A. Kihm. Édition originale: Garden City (NY), Anchor Books, 1967. Titre original: *Interaction Ritual*.
- GUILLAUME-HOFNUNG, Michèle** (1995). *La Médiation*. Paris: Presses Universitaires de France, collection «Que sais-je? 2930», 128 p.
- HALL, Edward Twitchell**
 (1971). *La Dimension cachée*. Paris: Éditions du Seuil, collection «Points Essais», 255 p. Traduction française: A. Petita. Édition originale: New-York, Doubleday & Co., 1966. Titre original: *The Hidden Dimension*.
 (1981). «Proxémique» in *La Nouvelle communication*. Paris, Éditions du Seuil, p. 191-221. Traduction française: A. Cardoen.
 (1984). *Le Langage silencieux*. Paris: Éditions du Seuil, collection «Points Essais», 243 p. Traduction française: J. Mesrie. Édition originale: New-York, Doubleday & Co., 1959. Titre original: *The Silent Language*.
- LAMIZET, Bernard** (1992). *Les Lieux de la communication*. Liège: Pierre Mardaga, collection «Philosophie et langage», 347 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude**
 (1950 [2003]). «Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss» in *Sociologie et anthropologie*. Paris, Presses Universitaires de France, collection «Quadrige», p. 482.
 (1971). *L'Homme nu*. Paris: Plon, collection «Mythologiques, 4», 688 p.
- LENS, Colette** (1992). *Modèle de développement spatial, Vieux-Montréal, secteur Est*. Montréal: Simpa.
- MARTIN, Cécile** (2004). «Rosemont, Rose des Sables» in *Champ Libre*, vol. 6, «Désert», septembre 2004, p. 2.
- MAISONNEUVE, Jean** (1988). *Les Rituels*. Paris: Presses universitaires de France, collection «Que sais-je? 2425», 125 p.
- MARSAN, Jean-Claude** (1994). *Montréal en évolution. Historique du développement de l'architecture et de l'environnement urbain montréalais*. 3e édition, revu, corrigé et mise à jour. Montréal: Éditions du Méridien, collection «Méridien/Architecture», 515 p.
- MÉDAM, Alain** (2002). *Labyrinthes des rencontres*. Montréal: Fides, collection «Métissages», 199 p.
- PELLEGRINO, Victor C.** (1993). *A Writer's Guide to Eight Methods of Transition*. Wailuku: Maui Arthoughts Company, 56 p.
- RENIER, Alain** (1982). «introduction au colloque» in *Espace et représentation, actes du colloque «Espace, représentation et sémiotique de l'architecture», Albi, 20-24 juillet 1981*, sous la direction de A. Renier. Paris, Éditions de la Villette, collection «Penser l'espace».
- RICŒUR, Paul**
 (1975). *La Métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, collection «L'ordre philosophique», 414 p.
 (2002). «Aliénation» in *Encyclopædia Universalis sur cd-rom, version 8.0*.
- SERRES, Michel** (1968). *Hermès I, La communication*. Paris: Éditions de Minuit, collection «Critique», 247 p.

SIX, Jean François (2002). *Médiation*. Paris: Éditions du Seuil, 345 p.

TURNER, Victor Witter

(1967). *The Forest of Symbols, Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 405 p.

(1969 [1995]). *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*. New-York: Aldine de Gruyter, 213 p. Édition originale: Chicago, Aldine Publishing Company.

(1972). *Les Tambours d'affliction. Analyse des rituels chez les Ndembu de Zambie*. Paris: Gallimard, collection «Bibliothèque des sciences humaines», 368 p. Traduction française: M.-C. Giraud. Édition originale: Oxford University Press, 1968. Titre original: *The Drums of Affliction: A Study of Religious Process among the Ndembu of Zambia*.

(1974). *Dramas, Fields & Metaphors. Symbolic action in human society*. Ithaca & London: Cornell University Press, collection «Symbol, myth & ritual series», 309 p.

(1990). *Le Phénomène rituel, structure et contre-structure*. Paris: Presses universitaires de France, collection «Ethnologies». Traduction française: G. Guillet.

VANLAETHEM, France (2004). «Un élément du patrimoine moderne» in *Champ Libre*, vol. 6, «Désert», septembre 2004, p. 2.

WINKIN, Yves (1981). *La Nouvelle communication*. Paris: Éditions du Seuil.